Scanned by CamScanner

شعور اور لاشعور کا شاعر

ڈاکٹر سلیم اختر

لاہور۔ راولپنڈی۔ کراچی

ترتیب

اِنتساب

غالب کے لاشعور کے نام

کھُلتا کسی پہ کیوں مرے دِل کا مُعاملہ
شعروں کے اِنتخاب نے رُسوا کیا مجھے

پیش لفظ

اسے غالب کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ اس نے ایک صدی سے قارئین اور ناقدین کو مسحور کر رکھا ہے۔ وہ جو اس نے یہ کہا تھا:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

تو اسے بھی کلام غالب کے شارحین نے صحیح ثابت کر دکھایا۔ اس لیے علامہ اقبال کی استثنائی مثال سے قطع نظر۔ اگر غالب پر سب سے زیادہ لکھا گیا اتنا کہ "غالبیات" نے اردو تنقید میں ایک سدا بہار شعبہ کی حیثیت حاصل کرلی تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے کہ غالب کی فکر و نظر کی گہرائی کا یہی تقاضا تھا۔ یہی نہیں بلکہ غالب پر جو کچھ لکھا گیا اس کے بیشتر حصہ کو پڑھ کر تو غالب ہی کا مصرع ذہن میں آتا ہے ع

حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

غالب باقاعدہ فلسفی نہ تھا مگر اس کے فلسفہ پر کتابیں لکھی گئیں۔ وہ باعمل صوفی نہ تھا مگر اس سے متصوفانہ اشعار کی تشریح میں مقالات قلمبند کیے گئے۔ وہ مارکس کے فلسفہ سے ناواقف تھا مگر جدلیات کے محدب شیشے میں رکھ کر اس کے افکار کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا۔ اس کے اشعار کے حوالہ سے اسے، اس کے عہد کو اور اس عہد کے پر تضاد تہذیبی رویوں کو سمجھنے کی کوشش کی گئی، غالب کو اس انحطاط پذیر نظام کا استعارہ قرار دیا گیا۔ ہر چند کہ غالب نہ تو خود تاریخ ساز تھا اور نہ ہی (علامہ اقبال کی مانند)

اس کا کلام تاریخ گر تھا مگر اس کے باوجود کلامِ غالب کو اس عہد کی تاریخ کہا گیا اور اس مرحوم تاریخ کا مرثیہ بھی اس میں تلاش کیا گیا۔ الغرض غالب کے اشعار میں فکر و معنی کا تنوع ہمیں تنقید کی پرزم میں سے نکلتی بوقلموں روشنی میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ایسی روشنی جو آج بھی صد رنگ ثابت ہو رہی ہے۔ اسی میں غالبؔ کی سدا بہار مقبولیت کا راز مضمر ہے اور اسی لیے وہ — جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں!

غالبؔ کی تخلیقی شخصیّت کتنی توانا تھی اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ فکر و نظر کے بدلتے زاویوں، جدید علوم اور تصوّراتِ نو کی بوقلمونی کے مقابلہ میں اس کا کلام "کم عیار" نہیں ثابت ہوا۔ یہی نہیں بلکہ بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے خود غالب نے کئی امور میں انہیں ANTICIPATE کیا ہو — اور کچھ یہی حال نفسیات کا بھی ہے۔ غالب کے اشعار (اور اس کے ساتھ ساتھ خطوط) کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر کئی ایسے نکات ملتے ہیں جو غالب کی شخصیّت کی نفسی اساس کی تفہیم میں کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں اور میری یہ کتاب بھی اس انداز کی ایک کوشش ہے۔ میں اس کے بارے میں کسی طرح کا دعویٰ یا تعلّی نہیں کر سکتا کہ علمی کاوشوں میں کوئی بھی حرفِ آخر نہیں۔ مگر اس کے باوجود غالب کو سمجھنے کی متنوع علمی کوششوں میں یہ کتاب اگر کوئی اضافہ کر سکے تو یہ میری خوش قسمتی ہوگی۔

ہر علم کی مانند نفسیات اور بالخصوص تحلیلِ نفسی کی اپنی حدود ہیں۔ روشنی کتنی ہی تیز کیوں نہ ہو پھر بھی وہ اپنے دائرے میں مقید رہتی ہے۔ کچھ یہی حال علوم اور بالخصوص تجربی علوم کا ہے۔ وہ بعض گتھیاں سلجھا سکتے ہیں، جبکہ بعض کے سلجھانے میں وہ خود الجھ جاتے ہیں۔ کلّی صداقت کشف سے ممکن ہو سکتی ہے علم سے نہیں — یہی حال نفسیات کا بھی ہے چنانچہ میں نے جب بھی کسی تخلیق یا تخلیق کار کو نفسیات کی خوردبین میں رکھ کر دیکھا تو ہمیشہ اس کی حدود مدِّ نظر رکھیں اور اس لیے اسے کبھی بھی DISTORTING MIRROR بنانے

کی کوشش نہ کی ۔ نفسیاتی تجزیہ بے حد محتاط عمل کا نام ہے ۔ اسے سنسنی خیزی کے لیے نہیں ہونا چاہیئے ۔ میں گزشتہ دو دہائیوں سے نفسیاتی تنقید کر رہا ہوں اور اگر اہلِ نظر نے میری تحریروں کو کسی قابل جانا تو اس لیے کہ میں صرف اسی وقت نفسیات سے کام لیتا ہوں جب اس کے ذریعہ سے تخلیق یا تخلیق کار پر نئے گوشے سے روشنی ڈالنی ممکن ہو سکے ۔ میں نے نفسیات کو کبھی بھی اندھے کی لاٹھی نہیں بنایا ۔

"شعور اور لاشعور کا شاعر، غالب" میں بھی نفسیاتی مطالعہ کا یہی علمی انداز ملے گا ۔ یہ ان دس مقالات پر مشتمل ہے جو گزشتہ بیس برس کے دوران مختلف اوقات میں قلم بند کیے گئے ۔ اگرچہ ہر مقالہ انفرادی حیثیت رکھتا ہے لیکن مقالات کی ترتیب یوں رکھی کہ پہلے آٹھ مقالات غالب کی شخصیت میں بنیادی نوعیت کے بعض نفسی رجحانات اُجاگر کر سکیں ۔

یُوں سمجھیے کہ میں نے غالب شخص بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ غالب مرد کو سمجھنے کی کوشش کی ہے ۔ ان مقالات کو غالب کے لاشعور سے مصافحہ کا ایک انداز سمجھنا چاہیئے ۔ ہر چند کہ لاشعور گریز پا ہوتا ہے مگر کوشش کرنے میں کیا حرج ہے ۔

آخری دو مقالات میں سے "بیاضِ غالب کا تجزیاتی مطالعہ" ۱۹۶۹ء میں دریافت شدہ اس بیاض پر مبنی ہے جو بخطِ غالب ہے اور جس میں ۱۹ برس کی عمر تک کا کلام ہے ۔ اس مضمون میں اس ٹین ایجر غالب کا مطالعہ کیا گیا ہے جو ابھی بن رہا ہے لیکن اس کے باوجود وہ بعض ایسے اشعار کہہ چکا تھا جنہوں نے بعد ازاں اس کے کلام کی نفسیاتی اساس بننے والے مستقل رجحانات کی صورت اختیار کر نی تھی ۔ اس مقالہ کی روشنی میں یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ غالب کی شخصیت میں بعض ایسے نفسی میلانات ملتے تھے جو عمر میں پختگی کے کے ساتھ کم ہونے کے بجائے پختہ ہوتے گئے ۔

"غالب اور چغتائی کے ذہنی رابطے" میں بظاہر مرقعِ چغتائی کی بعض تصاویر کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے، لیکن درحقیقت اسے تخلیقی عمل کا مطالعہ سمجھنا چاہیئے جو حرف و رنگ کے

الگ الگ سانچوں میں ڈھل کر اگرچہ جداگانہ فن پاروں کی تخلیق کا موجب بنتا ہے لیکن اس کے باوجود بعض ایسے تخلیقی لمحات بھی ہوتے ہیں جن میں دو مختلف تخلیق کاروں کا تخلیقی عمل یوں ہم آہنگ ہوجاتا ہے کہ غالبؔ کا شعر چغتائی کی تصویر میں ڈھل کر معنویت کی نفسی جہات حاصل کرلیتا ہے۔

اگر یہ کتاب غالب فہمی میں کوئی نیا زاویہ مہیا کر سکے تو یہ میرے لیے اعزاز ہوگا۔

اور آخر میں شکریہ فیروز سنز کا جن کے توسط سے یہ کتاب دیدہ زیب انداز میں غالب پسندوں کے ہاتھ میں پہنچ رہی ہے۔

سلیم اختر

غالب کا نفسیاتی مطالعہ

تخلیقات کا نفسیاتی مطالعہ نہ تو کوئی ایسی انوکھی بات ہے کہ اس کی بطورِ خاص صراحت کی ضرورت ہو اور نہ ہی اُردو تنقید میں یہ ایسی بدعت ہے کہ بطورِ جواز ایک معذرت نامے کی ضرورت ہو۔ ادبیات کا نفسیاتی مطالعہ دلچسپ بھی ہو سکتا ہے اور خطرناک بھی۔ دلچسپ اس وقت جب نفسیات کے جائز اور ناجائز استعمال کے نازک سے فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس کی حدود سے تجاوز نہ کیا جائے۔ نفسیات ایک علم اور تحلیلِ نفسی ایک طریقۂ علاج ہے۔ سو نفسیاتی نقّاد کے لیے اس امر کو ہمیشہ ذہن نشین رکھنا ہوگا کہ بطور ایک علم نفسیات کی حدود بہت وسیع ہیں اور زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ اور علم کا ایسا شعبہ ہوگا جس کی نفسیاتی چھان پھٹک نہ کی گئی ہو (یا نہ کی جا سکتی ہو) اور جہاں کہیں بھی اس علم کی حدود سے تجاوز نہ کیا گیا وہاں سنسنی خیز یا تحیر افزا ہونے کے باوجود بھی نتائج کو مثبت ہی قرار دیا جائے گا۔ کچھ یہی حال تمام تخلیقات کا ہے۔ تخلیق کار کا ذہن لامحدود امکانات کا گہوارہ ہے اور تخلیق ان امکانات کی نشاندہی کے لیے ایک کارآمد اشاریہ بن جاتی ہے۔ لیکن تخلیقات کے تجزیاتی مطالعہ کے لیے نفسیات (یا اس لحاظ سے اور کوئی بھی علم کیوں نہ ہو) کی اپنی مخصوص حدود ہیں جن سے آگے نفسیاتی مطالعہ نہیں جا سکتا (یا اسے نہ جانا چاہیئے) ویسے تو ان حدود کا تعیّن نفسیات کے اپنے دائرۂ کار سے ہی ہوتا ہے، لیکن خود ناقد کا اپنا شعور بھی ایک طرح کی حدِ فاصل بن سکتا ہے اس مقصد کے لیے 'خصوصی' کو 'عمومی' سمجھ لینے کے رجحانات پر بطورِ خاص قابو پانے کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً

غالب کا ایک شعر ہے ؎

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

گو یہ شعر واضح طور سے کسی مخصوص نفسی خوف (PHOBIA) یا ذہنی التباسات (HALLUCINATIONS) کی طرف اشارہ کرتا ہے، لیکن کیا محض اسی ایک شعر کی بنیاد پر غالبؔ کو ذہنی مریض قرار دیا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔

نفسیات کے اصول اپنے مخصوص مقاصد کے لیے درست ہیں اور تحلیلِ نفسی کے قواعد اپنے سیاق وسباق میں بالکل صحیح ہیں، لیکن انہیں ان کے سیاق وسباق سے نکال کر غلط طور پر غلط تخلیقات پر منطبق کرنے سے غلط نتائج کا امکان ہے۔

نقّاد کا بنیادی منصب محض تخلیقات کے حُسن وقبح کا جائزہ لینا ہی نہیں ہوتا۔ کوئی بھی تشریحی نقاد یہ کام بطریقِ احسن کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس ایک بالغ نظر نقادیہ دکھانے کی کوشش کرتا ہے کہ تخلیق کے آئینے میں روحِ عصر کس زاویہ سے عکس فگن ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اس تخلیق کا آج کے طرزِ احساس سے کیا رشتہ ہے۔ کیا یہ اس کی ترجمانی کا حق ادا کرتی ہے یا اس کی تردید اسے کسی نئے سانچے میں ڈھال رہی ہے یا مروّج سانچوں کو ختم کر رہی ہے۔ ماضی کی تخلیقات میں بھی یہی ملحوظ رکھنا ہوگا کہ اس تخلیق نے ماضی کو کس طور سے متاثر کیا اور اس سے بڑھ کر یہ کہ آج کے جدید تقاضوں کے بارے میں اس کا روّیہ کیسا ہے۔ ماضی کا ہر تخلیق کار اور اس کی تخلیقات صرف اسی خصوصیت کی بنا پر ہی زندہ رہتی ہیں کہ اس میں ہر عہد اور ہر عصر کا آئینہ بننے کی صلاحیت ہو اور ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت محض استعارے کے خوبصورت استعمال سے عبارت نہیں۔

غالبؔ جو آج تک زندہ ہے اس کی بھی یہی وجہ ہے کہ اس کے اشعار میں ہمارے لیے آئینہ بھی ہے اور تصویر بھی۔ اگر ایک طرف وہ ہمیں ہماری فطرت کی تصویر دکھاتا ہے تو

دوسری طرف کچھ تصویریں وہ خود بھی دکھاتا ہے۔ یہ تصویریں تحیر افزا بھی ہیں اور بصیرت افروز بھی۔ ایک فرد ہی کے لیے نہیں بلکہ ایک عصر کے لیے بھی۔

اس مقصد کے لیے نفسیات کی یوں ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ یہی وہ علم ہے جس سے بیک وقت تخلیق اور تخلیق کار کا جائزہ لیا جاسکتا ہے اور اسی کی امداد سے ایک عصر کو مخصوص رنگ میں رنگنے والے عوامل میں سے نفسی محرکات کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے تناظر میں تخلیق اور تخلیق کار کے تجزیاتی مطالعے سے مرتّبہ نتائج کو "آج" کے محدّب شیشے میں دیکھنے کے بعد ان کی صحیح اہمیت متعین کی جا سکتی ہے۔

یہ آسان نہیں اور غالبؔ ایسے شاعر کی صورت میں اور بھی مشکل ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ نفسیاتی مطالعہ بطورِ خاص غالبؔ ہی کا کیوں ہو؟

اس کا سیدھا سا جواب تو یہی ہے کہ غالب کے تمام تو نہیں، لیکن کچھ اشعار ایسے ہیں جن میں اس نے بعض امورِ زلیست کے بارے میں انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن یہ بات تو بعض اور اچھے شعراء کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس لیے اسے غالبؔ کی انفرادی خصوصیت نہیں قرار دیا جاسکتا۔ دراصل غالبؔ کی اصل اہمیت اس میں مضمر ہے کہ اس کے کلام میں ایسے اشعار خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں جن سے اس کی اپنی شخصیت کے مخصوص نفسی رجحانات کی عکاسی ہوتی ہے۔ ایک صدی سے ناقدین غالبؔ کی عظمت کے مختلف پہلو اُجاگر کر رہے ہیں اور مختلف نقطہ ہائے نظر سے اس کی شاعرانہ اہمیت متعین کی جاتی رہی ہے لیکن کسی ناقد نے بھی بطورِ خاص نفسیات کی روشنی میں غالبؔ کے اس نوع کے اشعار کے تحلیلی مطالعے کی کوشش نہ کی اور نہ ہی ان اشعار میں اس کی نفسیاتی اور کسی حد تک جنسی زندگی کے بارے میں جو واضح یا غیر واضح اشارات ملتے ہیں، ان کی تفہیم اور تشریح کی کوششیں کی گئیں۔ گویا نفسیاتی نقطۂ نظر سے غالبؔ کا مطالعہ ادھورا رہا ہے۔

تخلیق کار اپنی شخصیت سے فرار حاصل نہیں کرسکتا۔ خواہ یہ فرار تخلیق ہی کی صورت میں کیوں نہ ہو۔ شخصیت سے وابستہ مخصوص نفسی رجحانات ان غیر مرئی زنجیروں سے مشابہ قرار دیے جاسکتے ہیں جن کے بندھن سے نجات حاصل کرنی کوئی آسان کام نہیں۔ اس لیے تخلیق کار فرار کی صورت میں ان زنجیروں کو پیچھے نہیں چھوڑ دیتا بلکہ ان کے ساتھ ہی فرار کرتا ہے۔ یوں نفسیاتی لحاظ سے وہ ایک دائرہ میں بھاگتا رہتا ہے اور لاکھ کوشش کرنے پر بھی وہ شخصیت کے اس طلسمی دائرے سے باہر نہیں نکل سکتا۔ تخلیق بظاہر لاشعور کی وہ جست ہے جو تخلیق کار لاشعور کی طلسمی بھول بھلیوں سے باہر آنے کے لیے لگاتا ہے، لیکن اپنی اس "بلند پروازی" کے باوجود بھی وہ پابہ زنجیر رہتا ہے کہ لاشعور تخلیق میں رنگ آمیزی سے اپنے جبر کا اظہار کرتا ہے۔ بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ لاشعور کا جن تخلیق کی بوتل میں بند ہو گیا ہے، لیکن یہ محض خوش فہمی ہوتی ہے۔

نفسیاتی لحاظ سے غالبؔ ایک پیچیدہ ذہن اور تہ در تہ جہات پر مشتمل شخصیت رکھنے والا تخلیق کار تھا۔ کلام کے علاوہ اس کے خطوط سے بھی اس کی وافر شہادتیں مل جاتی ہیں۔ چنانچہ اشعار سے قطع نظر خطوط سے اس کی نفسی تصویر مرتب کرنی کچھ ایسی مشکل نہیں ہے اس لیے کہ اس نے کمال بے تکلفی سے کام لیتے ہوئے اپنے بارے میں کھل کر لکھا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ خطوط کے برعکس "تنگنائے غزل" میں اسے "بادہ و ساغر" جیسے مستعمل استعاروں کے سہارے ابلاغ کرنا تھا اور اس نے ایسا ہی کیا۔ غالبؔ کی جس "تہ داری" کو ناقدین کی تین نسلیں سراہتی آرہی ہیں، وہ محض تشبیہہ اور استعاروں کی پیدا کردہ نہ تھی بلکہ اس سے مراد مفہوم کی وہ کھلتی ہوئی جہات ہیں جو بالآخر نفسی صداقت تک پہنچا دیتی ہیں۔ غالبؔ نے جو بات برائے تفنن لکھی تھی وہ نفسیاتی لحاظ سے بالکل درست ہے ؎

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

یہ شعر ایک اہم نکتہ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

غالبؔ کے عہد تک غزل کی روایات اور مسلّمات طے پا چکے تھے اور اظہار کے لیے اسلوب کا بھی ایک انداز متعیّن ہو چکا تھا۔ اساتذہ نے جو کچھ کہا اور جس طور پر کہا، ہر عہد میں شعرا کی ایک بھیڑ کی بھیڑ روایت کے نام پر ٹکسال سے نکلے ہوئے سکّوں کی مانند اشعار کہتی رہی۔ غالبؔ (یا کسی بھی تخلیق کار) کے نفسیاتی مطالعہ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت کبھی بھی فراموش نہیں کی جا سکتی کہ غالبؔ ایسا عظیم شاعر بھی نہ تو روایتی مضامین سے گریز کر سکتا ہے اور نہ ہی غزل کو بھرتی کے اشعار سے محفوظ رکھ سکتا ہے۔ اس لیے یہ یا اس انداز کے اور اشعار کی بنا پر غالب کو ہم جنس پرست شاعر نہیں قرار دیا جا سکتا ہے

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دادِ شمع کشتہ تھا شاید خطِ رخسارِ دوست

بالکل اسی طرح جس طرح بعض اخلاقی مضامین کی بنا پر اسے "ملّا" یا متصوفانہ اشعار کو بنیاد بنا کر اسے "صوفی" بھی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ کیونکہ اس نوع کے مضامین غزل کی روایت میں سے ہیں اور صدیوں سے شعرا، خود کو جذباتی لحاظ سے ملوث کیے بغیر، انہیں باندھتے آئے ہیں، اس لیے غالبؔ بھی اپنی تمام جدّت پسندی کے باوجود ان سے فرار حاصل نہ کر سکتا تھا۔

اس کے برعکس غیر روایتی شعر کی اور بات ہوتی ہے۔ ایسا شعر شاعرانہ زبان میں "دل" سے نکلتا ہے۔ اس کی اساس ساخت یا شاعرانہ مہارت پر نہیں ہوتی، بلکہ اس کا تعلق لاشعور کی پیدا کردہ وارفتگی (یا ازخود رفتگی) سے ہوتا ہے اور اسی لیے پڑھنے والے میں بھی خاص قسم کے نفسی اثرات کے لیے باعث تہیج بنتا ہے۔ شاعر اگر تخلیق کے ارتفاع سے نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے تو کامیاب ابلاغ کی صورت میں قاری بھی اس نفسی آسودگی میں

شریک ہو جاتا ہے۔ یوں تخلیق کار اور قاری میں تخلیق کی وساطت سے لاشعور رابطہ کا باعث بنتا ہے۔ میں نے غالبؔ کے نفسیاتی مطالعات میں اسی لاشعور کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے چنانچہ "غالب کی شاعری میں جنس"، "غالب کی نرگسیت" "مردِ عاشق کی تمثال" ایسے عنوانات چونکا دینے والے ہیں، لیکن مقصد سنسنی خیز نہیں اور نہ ہی غالبؔ کو نفسی مریض یا ابنارمل ثابت کرنا مقصود ہے۔ غالبؔ ایسے شاعر کے ہاں محض تشبیہات و استعارات کے حسن اور تراکیب کی ندرت ایسی واضح خصوصیات ہی کو خصوصیات بنا کر انہی کی ضرورت سے زیادہ وضاحت کالج نوٹس یا خلاصوں کے لیے تو کارآمد ہو سکتی ہے، غالب ایسے شاعر کے لیے نہیں۔

غالبؔ یا کسی بھی اعلیٰ سطح کے تخلیق کار کے مطالعہ کے لیے کسی مخصوص زاویۂ نظر کا ہونا بہت ضروری ہے۔ یہ نزاعی بھی ہو سکتا ہے اور بعض صورتوں میں تو غلط بھی، لیکن سرے سے کوئی نقطۂ نظر نہ ہونے سے تو یقیناً بہتر ہی ہے۔

غالبؔ (یا کسی بھی غزل گو شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں، دیوان میں غزلوں کی بلحاظِ ردیف حروفِ تہجی کے اعتبار سے ترتیب غالباً سب سے بڑی اور خطرناک رکاوٹ بنتی ہے۔ ترتیب کے اس انداز کی بنا پر شاعر کے ذہن کے ارتقائی مدارج کو پالینا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔ غالبؔ ایسے شاعر کے معاملے میں تو یہ رکاوٹ بہت دور رس نتائج کی حامل ثابت ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کا ذہن مسلسل ارتقا پذیر رہا۔ اس نے بیدلؔ اور میر تقی میرؔ کی دو انتہا پسندانہ شخصیات کی تقلید کے درمیان اور بھی اثرات قبول کیے تھے۔ انفرادی طور پر ان کی نشاندہی تو ہو سکتی ہے، لیکن کڑی سے کڑی ملا کر پوری زنجیر بنانی بہت مشکل ہے۔

بعض اوقات کوئی خاص نفسی وقوعہ کسی تخلیق کی صورت میں اظہار پاتا ہے اس لیے ایسی تخلیقات کی نفسیاتی اہمیت بہت زیادہ ہو جاتی ہے، لیکن اگر صحیح تاریخ کا تعین نہ ہو سکے تو

ایسی تخلیق کی ادبی اہمیت سے قطع نظر نفسیاتی اہمیت برائے نام رہ جاتی ہے۔ مثلاً غالبؔ کی
اس مشہور غزل سے

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

کے بارے میں عام طور سے یہی باور کیا جاتا ہے کہ یہ اسی "ستم پیشہ ڈومنی" کا مرثیہ ہے
جس کا ذکر خود غالبؔ نے اپنے ایک خط میں کیا ہے۔ لیکن اس کی توثیق کے لیے شواہد کی فراہمی
نئے تحقیقی مسائل کو جنم دینے کے مترادف ہے۔

شعور اور لاشعور کا شاعر

غالبؔ وہ مسحور کن ادبی شخصیت ہے کہ ایک صدی بعد بھی قارئین اور ناقدین اس کے طلسم سے آزاد نہ ہو سکے اور اسی میں اسد اللہ خان کے "غالب" ہونے کا راز پنہاں ہے۔

غالبؔ کی عظمت اور مقبولیت کی کئی وجوہات ہیں، اور وقتاً فوقتاً ناقدین نے ان کے حوالے سے کلامِ غالبؔ کا جائزہ بھی لیا ہے۔ تخیّل، جدّت پسندی، معنی آفرینی اور ندرتِ اسلوب وغیرہ اس نوع کی اہم وجوہات قرار دی جاتی رہی ہیں۔ غالبؔ کی مقبولیت کی ایسی وجوہات کا مجموعی طور پر جائزہ لینے کے لیے ان سب کو دو عنوانات کے تحت جمع کیا جا سکتا ہے۔ ایک اسلوب دوسرے مواد۔ اور حقیقت یہ ہے کہ غالبؔ کے منتخب اشعار اسلوب و مواد کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک خصوصیّت اور بھی ہے جس کی طرف بالعموم توجہ نہیں دی گئی اور وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری میں ایسے فکری عناصر بھی ہیں جن کی ہر عہد میں جدید علوم کی روشنی میں بہ اندازِ نو اہمیت متعین کی جا سکتی ہے۔ فکری عناصر کا یہ مطلب نہیں کہ غالبؔ نے قطعی نوعیت کا مخصوص فلسفیانہ نظام مرتب کیا ہے۔ غالبؔ کے ہاں اس معاملے میں قطعیت نہیں ملتی، بلکہ اُنہیں کسی حد تک گریزپا قرار دیا جا سکتا ہے۔ غالبؔ کے کلام میں ہر طرح کے "فلسفے" بھی اسی لیے تلاش کیے جا سکے کہ قطعیت کے فقدان کی بناء پر ہر علم سے دلچسپی رکھنے والے ناقد نے اپنے علم کی جھلک اس میں دیکھ لی۔ یوں غالبؔ کے اشعار اس کی اپنی ہی ایک بہت خوبصورت ترکیب کے بموجب "آئینۂ تکرارِ تمنّا" قرار دیے جا سکتے ہیں۔

قطعیت کا فقدان کوئی عیب نہیں، نہ ہی اس کا باعث انتشارِ فکر ہے۔ قطعیت کی صورت میں اقبال کی مانند ایک نظامِ فکر مرتب ہو کر دو اور دو چار جیسی باضابطہ صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ گو اس سے توثیق اور تکذیب میں سہولت بھی رہتی ہے، لیکن ایک دن بدلتے ہوئے حالات، نئے علوم اور نئے فلسفوں کی بناء پر ایسے فلسفے کا خاتمہ بھی ہو سکتا ہے۔

غالبؔ کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ اس نے ایک ذی شعور فرد اور بالغ نظر فنکار کی مانند زندگی کے بعض امور سے خصوصی دلچسپی تو ظاہر کی، ان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار تو کیا مگر افکار کے صنم کدے تعمیر نہیں کیے اور نہ ہی احکامات صادر کیے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ غزل میں نظم کے برعکس ایجاز و ایمائیت کی بنا پر اوّل تو دو ٹوک بات نہیں کہی جا سکتی اور اگر کہی بھی جائے تو بالعموم جچتی نہیں۔ نتیجے میں غالبؔ کے کلام کی اس خصوصیت نے جنم لیا ہے جسے "گریز پا" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ کیفیات "کا گریز پا" ہونا نفسیاتی اعتبار سے بے حد اہم ہے۔ تخلیق کار جب مائلِ تخلیق ہوتا ہے تو خود کو عجب وارفتگی، سرخوشی اور عالمِ کیف میں پاتا ہے۔ شاعرانہ 'دیوانگی' اور شاعرانہ 'جذب' جیسے الفاظ ذہنی وقوعہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہ کیا ہے؟ لاشعور کا تخلیقی لاشعور بننا تخلیق کار کی اس مخصوص نفسی کیفیت کو صرف صوفی کے 'جذب و مستی' سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ تخلیق کار اور صوفی دونوں ہی اپنے آپ کو خود سے برتر ہستی کے حضور میں محسوس کرتے ہوئے اس کی توانائی اور حسن سے مسحور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ تخلیق کار کی سائیکی لاشعور سے پیوست ہوتی ہے جبکہ صوفی کی روح تجلیاتِ الٰہی سے۔ ایک کی 'تخلیق' دوسرے کا 'کشف' ہے۔ تخلیق کار چونکہ خود کو معاشرے کی نامیاتی وحدت کی ایک اکائی تصوّر کرتا ہے اس لیے وہ اس داخلی خلاء کے سفر میں جو ہفتخواں طے کرتا ہے اس کی نفسی واردات اپنے ہم جنسوں کو سنا کر ذہنی بالیدگی پاتا ہے لیکن صوفی کا معاملہ اس کے برعکس ہے اور دردؔ کے بقول ؎

سر تا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

اور اس سے شاعر اور صوفی میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔
تخلیقی عمل جن نفسی عوامل اور لاشعوری محرکات کی بنا پر پیچیدہ بلکہ کسی حد تک اسرار سے پُر نظر آتا ہے، اس کی وجہ سے اشعار میں افکار ایسی قطعیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ فلسفی اُمورِ زیست پر غور و فکر کرتے وقت، عقل اور استدلال کی بناء پر اپنی ذات کو درمیان سے نکال کر ایک بلند استھان سے زندگی کے حُسن و قبح اور خود حسن کے حُسن و قبح کے بارے میں فیصلے سُنا کر خود کو اپنے فریضے سے سبکدوش محسوس کرتا ہے۔
صوفی بھی ادراکِ زیست کے عمل میں اپنے مادی وجود کی نفی کرتا ہے کہ اس کی دانست میں حسیات اور اُن سے جنم لینے والی SENSATIONS کی شوریدہ سری حقیقت کے براہِ راست ادراک میں رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ اگر رکاوٹ پیدا نہ بھی کریں تو انحراف کا باعث تو یقیناً بنتی ہیں۔ یوں فلسفی اور صوفی کے طریق کار کی اساس "نفیٔ ذات" قرار پاتی ہے۔ (صوفیا کا نظریہ: نفیٔ خودی) فلسفی اور صوفی کا ذات کو ایک طرح کی زنجیر سمجھ کر اسے توڑنے کی کوشش کو سمجھنا دشوار نہیں۔ نفیٔ ذات اسے اس لیے ضروری ہے کہ اس سے وابستہ نفسی واردات اور پھر ان واردات کے پس منظر میں لاشعوری محرکات کے تہہ در تہہ سلسلے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر حقیقت تک رسائی کے لیے فلسفی اور صوفی ایک ہی نقطے سے سفر کا آغاز کرتے ہیں۔ مگر دونوں کی اطراف جداگانہ ہیں۔ ایک عقل و استدلال کو رہنما بناتا ہے تو دوسرا کشف و وجدان کو۔ مگر مختلف اطراف سے شروع ہونے والا یہ سفر آخر ایک ہی نقطے پر ان کا ملاپ بھی کرا دیتا ہے اور تلاشِ حقیقت کی یہ قوس دائرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ شاید اسی لیے بعض اوقات مابعد الطبیعاتی، جمالیاتی اور اخلاقی امور میں فلسفیوں اور صوفیا کے ہاں غیر معمولی طور پر مماثلت نظر آتی ہے۔

اس تفصیلی پس منظر کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ حقیقت کے کھوج میں بھٹکنے والی تیسری ہستی یعنی 'شاعر' کا معاملہ ان دونوں سے قطعی برعکس ہے۔ کیونکہ شاعر ان کی طرح ذات سے فرار نہیں اختیار کرتا بلکہ ذات کے داخلی خلا میں سفر کرتا ہے۔ صوفی حسیات کو یوں مردود جانتا ہے کہ ان کی شورش سے جو التباس اور واہمے جنم لیتے ہیں وہ اس کی یکسوئی کو جذب اور جذب کو مستی میں تبدیل نہیں ہونے دیتے، لیکن شاعر کو ان سے خوفزدہ ہونے کی ضرورت نہیں کہ اس کے لیے تو حسیات ہی حصولِ تجربات کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ وہ ان سے دنیا کی بوقلمونی ہی کا ادراک نہیں کرتا بلکہ اسے ذہن میں محفوظ رکھتے ہوئے تصورات کے ذریعہ بوقت ضرورت ان کی بازآفرینی پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اسے التباس اور واہموں سے بھی ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں، کیونکہ تخیل کی خلاقانہ قوت کے ذریعہ وہ انہیں نئے سانچوں میں ڈھال کر نئے روپ ہی نہیں عطا کر سکتا بلکہ اسی تخیل کی امداد سے وہ ان کے انتشار میں ہم آہنگی اور ان کی کثرت میں وحدت پیدا کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے اور یوں التباس اور واہمے اور ان سے جنم لینے والے اعصابی تموّج کی سرکش لہریں جو فلسفی کے 'دھیان' اور صوفی کے 'گیان' میں مخل ہو سکتی ہیں، شاعر کے لیے ایک طرح کی غذا ثابت ہوتی ہیں۔ وہ 'سمندر' کی مانند ہے کہ وہ آگ جو دوسروں کو جلا کر راکھ کر دیتی ہے خود اس کے وجود کی ضامن ہے۔ اسی لیے تو ایسے لاتعداد شعراء کی مثالیں مل جاتی ہیں جو اعصابی خلل کا شکار اور مریضانہ رجحانات

کے حامل تھے اور اخلاق اعتبار سے دیوالیے ثابت ہوئے۔ اور ایسے بھی جن کی سب سے بڑی قوت اور کمزوری جنس تھی۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے حسیات کے پُرتموج سمندر کا ساحل سے نظارہ نہ کیا بلکہ اس کی تہہ میں ڈوب ڈوب کر اُبھرے۔ دوسرے شراروں سے خوفزدہ رہے۔ انہوں نے ہنستے ہوئے شراروں سے دامن بھر لیا اور ققنس کی طرح نئے گیت کے ساتھ نیا جنم بھی لیا۔

جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا، شاعر کا سفر ذات کے داخلی خلا کا سفر ہے۔ یہ سفر خود سے شروع ہو کر لاخود تک جاتا ہے۔ اسی لیے اس کی کوئی منزل نہیں کہ لاشعور کی ہر جہت منزل نہیں بلکہ سنگِ نشاں ثابت ہوتی ہے۔ اسی لیے تخلیق کار اور تخلیق کے نفسیاتی مطالعہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کا نفسیاتی مطالعہ کرنے سے پیشتر یہ اساسی امر کسی طور پر فراموش نہ کرنا چاہیئے کہ وہ اردو غزل کا شاعر تھا۔ غالب کے وقت تک اظہار کے ایک سانچے کے طور پر غزل سے بعض فنّی تقاضے وابستہ کیے جا چکے تھے۔ مضامین کے ضمن میں بعض روایات راسخ ہو چکی تھیں۔ روایات کے ان دائروں سے باہر نکل کر آنے کی بعض شعراء نے ہمّت تو کی مگر ان سے بغاوت کی کوئی نہ سوچ سکتا تھا اسی طرح ابلاغ کے لیے بھی ؎

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

کے مصداق کچھ مسلمات تھے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ غزل گو کے لیے محض الفاظ کے بل بوتے پر جذبات کی آنچ سے عاری شاعری کرنے کے لیے ہر طرح کی سہولتیں میسّر تھیں۔ شاعر کو دل کی بات کہنے میں بھی چونکہ روایات اور مسلمات کو ملحوظ رکھنا ہوتا تھا اس لیے بعض اوقات ایسا بھی ہوتا کہ نفسی واردات کی تیزی اور اس کی شدت ایسی ہمہ گیر اور ساتھ ہی شاعر پر اس کی گرفت اتنی قوی ہوتی کہ "آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے" والی بات

ہوجاتی۔ اس لیے غالبؔ (یا کسی بھی شاعر) کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ معیار ہمیشہ پیشِ نگاہ رہے کہ یہ شعر روایتی تو نہیں؟ یہ مضمون رواجاً تو نہیں باندھا گیا اور یہ خیال تقلیداً تو نہیں ادا کیا گیا اور ان کے ساتھ ساتھ یہ کہ کیا اس شعر کی تاثیر محض الفاظ کی شعبدہ بازی تو نہیں؟ اور یہ اثر کہیں فنّی چابکدستی کا پیدا کردہ تو نہیں؟

اس منفی معیار پر بالعموم وہی شعر پورا اُترے گا جس میں شاعر جذبے سے مغلوب ہو جاتا ہے اور یوں شعر میں ایک خاص طرح کا والہانہ پن آجاتا ہے۔ اس والہانہ پن کو بے ساختگی سے ممیز سمجھنا چاہیئے۔ بے ساختگی کا تعلق طرزِ ادا سے ہے جبکہ والہانہ پن اُس ذہنی ترنگ کا غمازہے جو شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہ ذہنی ترنگ اور والہانہ پن لاشعور کے اس جبر کا بھی مظہر ہے جس کے تحت فن کار تخلیقی عمل کے پُر پیچ مراحل طے کر کے تخلیق کی صورت میں اپنا انعام پاتا ہے۔

غالبؔ کی اہم ترین خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت 'شعور' کا شاعر بھی ہے اور 'لاشعور' کا بھی۔ دوسرے لفظوں میں اس کے ہاں عقلیت بھی ہے اور نفسی واردات بھی۔ تعقل کا اظہار اس کے تصوّرِ غم سے ہوتا ہے جبکہ نرگسیت، رشک اور ایذا پرستی جیسے رجحانات لاشعوری محرکات کے زیرِ اثر قرار دیے جاسکتے ہیں ؎

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

ہوا جب غم سے یوں بے حِس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جُدا تن سے تو زانو پہ دھرا ہوتا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غمِ دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

مندرجہ بالا اشعار میں غالبؔ کے تصوّرِ غم کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ ہو جاتا ہے ظاہر ہے کہ اشعار کی یہ ترتیب غالب کی نہیں، اس لیے ان اشعار میں تصوّرِ غم کا اگر ارتقا واضح ہوتا ہے تو یہ ترتیب کی بناء پر ہے۔ دراصل غزل گو شعراء کے ہاں ردیف وار دیوان

مُدوّن کرنے کے رجحان کی وجہ سے فکری ارتقا کا سراغ لگانا بہت دشوار ہو جاتا ہے۔
بہرحال پہلا شعر زندگی میں غم کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ بظاہر یہ شعر روایتی سا معلوم ہوتا ہے۔ غم کے بارے میں جو اندازِ نظر اردو غزل میں مروّج ہے اسی کی عکاسی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ اتنا روایتی نہیں جتنا معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ مزاج کے اعتبار سے کسی حد تک اس مشہور شعر کے قریب پہنچ جاتا ہے ؎

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

دوسرے مصرع میں تمام زور 'ہی سہی' کا پیدا کردہ ہے بلکہ پہلے شعر میں "اے دل غنیمت جانیے" کا ٹکڑا "ہی سہی" کی تفسیر معلوم ہوتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ غالبؔ کے ہاں غم کے بارے میں جو انفرادیت کا احساس ابھرتا ہے تو اس کی اساس ایک مخصوص اندازِ نظر پر استوار ہے۔ دوسرا شعر بھی زندگی میں غم کی کارفرمائیوں کے احساس پر مبنی ہے۔ یہاں زندگی کا انفرادی پہلو یعنی 'بندِ غم' غالبؔ کے تصوّرِ غم کے تجریدی ارتقا کو خوبی سے آشکار کرتا ہے۔ وہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف سفر کرتے ہیں، پہلے مصرع کا 'آزادوں' دوسرے مصرع کا "ہم" ہی ہے جو اپنے جوہر کے لحاظ سے "میں" ہے۔ گویا اپنی ذات کے حوالے سے غالب یہ بتا رہا ہے کہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کی اہلیت سے ہی فرد میں آزادوں کی روش پیدا ہوتی ہے۔ سوچ کا یہ انداز رواقی قرار دیا جا سکتا ہے۔

گو تیسرا شعر اور اس سے وابستہ احساسات شدید قسم کی بے حسی (APATHY) کے غمّاز ہیں لیکن اس کی تہہ میں وہی غم کو بطور حقیقت تسلیم کر لینے کا جذبہ موجزن ہے۔ غالب کے تصوّرِ غم میں یہی شعر ہے جس میں عقلی رویّے کو نفسی واردات کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ پہلے شعر میں جو احساس زیرِ سطح تھا چوتھے شعر میں وہ ایک واضح تصوّر کی صورت میں

سامنے آتا ہے۔ اب اس نے کھل کر زندگی میں غم کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ غم میں حیات ہے، اس لیے اس سے مفر نہیں۔ جب اس سے گریز ممکن نہیں تو پھر نوحۂ غم کیوں؟ اور نوحۂ غم بھی ہو تو نظامِ زیست میں اس کی بھی تو اہمیت ہے۔

غالب کے تصورِ غم کی عقلی اساس دراصل ۷۔۵ اشعار سے واضح ہوتی ہے۔ اس نے غزل کی روایت میں پہلی مرتبہ غمِ روزگار کو غمِ عشق کے برابر درجہ دیا یہی نہیں بلکہ وہ یہ اعتراف کرنے کی جرأت بھی رکھتا ہے ع

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی

غالب سے پہلے میر تقی میر نے بالخصوص اور بعض دیگر شعراء نے بالعموم غم اور اس سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی بہت کامیابی سے کی ہے۔ غالب نے میر کے مقابلے میں اس موضوع پر نسبتاً بہت کم لکھا۔ مگر جو کچھ لکھا اس میں ایسا عقلی زاویہ پنہاں تھا کہ ایک صدی بیشتر کے مادی جدلیات کے تحت جنم لینے والے شاعرانہ افکار کو ANTICIPATE ہی نہیں کر لیا بلکہ بیشتر ترقی پسند شعراء کے مقابلے میں زیادہ حسن اور خوبی سے کام بھی لیا۔ غالب نے محض غمِ روزگار کا بے سرا رونا نہیں رویا بلکہ اُسے غمِ عشق کے ساتھ دوسرے پلڑے میں رکھ کر ہم وزن بھی ثابت کر دیا بلکہ حقیقت پسندی سے کام لیتے ہوئے اُس نے تو غمِ روزگار کو غمِ عشق پر فوقیت بھی دے دی۔

غالب نے چونکہ غم کے بارے میں عقلی رویّہ اختیار کیا اس لیے اس نے ابیقورین فلسفیوں کے مانند زندگی کی اساس نہ تو مسرت پر استوار قرار دی اور نہ ہی حصولِ مسرت کو زندگی میں ایک نصب العین بنایا۔ ان کے برعکس وہ غم کی اہمیت تسلیم کرتا ہے۔ زندگی، اشیاء اور توقعات میں اس کی کارفرمائیوں سے نگاہیں نہیں چراتا بلکہ رنج سے خوگر ہونے کی تلقین کرتا ہے کہ یہی طریقہ مشکلیں آسان کرنے کا ہے۔

بعض ناقدین نے شوپنہار جیسے فلسفیوں کے اسماء اور اقوال گنوا کر غالب کے ہاں

ایک باضابطہ فلسفۂ غم ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے ہاں باقاعدہ فلسفہ نہیں ملتا، البتہ اس کے ہاں زندگی کے بعض امور میں سے غم کے بارے میں ایک عقلی رویّہ ضرور ملتا ہے۔ اس کے عہد کی غزل اور اس کے مسلمات کو پیشِ نظر رکھ کر دیکھیں تو یہ عقلی رویّہ کسی فلسفے سے کم نہیں۔

جدید نفسیات کی روشنی میں دیوانِ غالب کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں بعض مخصوص میلانات بہت واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس موقع پر اس امر کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ نہ تو غالب ایک ابنارمل شخص تھا نہ ہی بطور خاص مریضانہ رجحانات کا حامل۔ اس لیے اس کی شاعری بعض جدید شعراء کے مانند مریضانہ نفسیات کا عہدنامہ نہیں۔ اس کے فنکارانہ خلوص کی دلیل یہ ہے کہ اس نے غزل کو نفسی واردات کا آئینہ بنا دیا۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیّت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی اُلفتِ ذات میں ہی نہیں ملتی بلکہ محدّب شیشے سے گزرتی شعاع کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے۔ وہ اپنے محبوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے، وہ پُرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار کرے یا پھر خالص تعلّی۔ ان سب مضامین میں جذبے نے جلا نرگسیت سے پائی۔ متفرق اشعار سے قطع نظر غالب کی بعض مسلسل غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کے مطلع درج ذیل ہیں۔

(۱) ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
مری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

(۲) بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرفہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے۔ میرے خیال میں تو یہ

اُردو کی بہترین "نرگسی غزل" ہے۔ مطلع اور مقطع درج ذیل ہیں :

حسنِ غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد
آئے ہے بیکسیٔ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

غالب کا شدید مریضانہ رشک مدتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ نرگسی کے لیے اوّل تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلنا، اُلفتِ ذات کے بھنور سے چھٹکارا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ چونکہ اس سے اپنی ذات کی تطبیق کر لیتا ہے اس لیے اس کی محبت بھی روایت کے "نرگس" جیسی ہو جاتی ہے۔ یعنی محبوب کو آئینہ تصور کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ یوں محبوب بعض اوقات گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر اُلفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع علامت کا روپ اختیار کر لیتا ہے چنانچہ غالب کا درجِ ذیل شعر تحلیل نفسی کے نرگسی مفہوم کی خوبصورت ترین تشریح ہی نہیں بلکہ محبوب سے نرگسی محبت کی اساس بھی مہیا کرتا ہے ؎

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بُتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں "بتِ آئینہ سیما" سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے۔ اس پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے چنانچہ غالب کی نرگسیت بھی اپنے لیے محبوب کے وجود میں ہمیشگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے جو آگے چل کر رشک و حسد کا باعث بنتی ہے ذیل کے اشعار غالب جیسا نرگسی ہی لکھ سکتا تھا ؎

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں و لے اُن کی تمنا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہووے مُدعی کا ہم سفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غالب کی انفرادیت اس میں ہے کہ اس نے شعور ہو یا لاشعور ان کی ترجمانی میں فن کار غالب کو بے بس نہیں ہونے دیا۔ اس لیے اس کی شعور کی شاعری محض فلسفہ نہیں اس نے نیوراتی بنے بغیر لاشعور کی شاعری کی۔

عام زندگی کے مانند فن میں بھی لاشعور کا معاملہ ٹیڑھی کھیر جیسا ہوتا ہے۔ لاشعور محرکات کی صورت میں مائل بہ عمل کر کے اظہار کرتا ہے اس لیے محرکات کی تحلیل و تشریح آسان نہیں ہوتی۔ یہ تو دور بادلوں سے بنتی بگڑتی تصویروں جیسی صورت ہے کہ ہر ایک اپنے اپنے طور پر ان صورتوں کو معنی پہناتا ہے۔ غالب کے ہاں جن اشعار سے لاشعوری عوامل کا ابلاغ ہوتا ہے ان کے اظہار میں فن کارانہ ضبط ملتا ہے۔ رشک کے مریضانہ احساس کی مانند کیفیات انبار مل ہی کیوں نہ ہوں لیکن ان کے اظہار میں کوئی انبار ملیٹی نہیں ملتی۔ لاشعوری رجحانات کا فن کارانہ اظہار چونکہ ترفع (SUBLIMATION) کا باعث بنتا ہے۔ اس لیے فنکارانہ اظہار اور کامیاب ابلاغ سے تخلیق کار کی شخصیت بہت کچھ حاصل کرتی ہے۔ یوں شاعر کو ذات کے مزار کی ضرورت پیش نہیں آتی کہ اظہارِ ذات ہی سے وہ جذباتی کشاکش سے کسی حد تک نجات حاصل کر کے نفسی آسودگی پا لیتا ہے۔

غالب کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ نکتہ اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض شاعرِ لاشعور نہیں تھا۔ اس لیے اس کے تمام کلام کی نفسیاتی تشریح غلط ہی نہ ہوگی بلکہ اس سے اخذ کردہ نتائج گمراہ کُن بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی اہم حقیقت ہے کہ جن اشعار میں وہ لاشعور کا شاعر نظر آتا ہے نفسیات کے تناظر کے بغیر ان کا درُست مطالعہ ممکن نہیں لیکن سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ غالب کے یہاں شعور اور لاشعور شام سویرے کی طرح گھلے ملے نظر آتے ہیں اور اسی نے اسداللہ خاں کو غالب بنایا۔

غالبؔ خطوط کے آئینے میں

"خط دلی جذبات وخیالات کا روزنامچہ اور اسرارِ حیات کا صحیفہ ہے۔ اس میں وہ صداقت و خلوص ہے جو دوسرے کلام میں نہیں نظر آتا۔ خطوں سے انسانی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے سے ممکن نہیں ہو سکتا۔" (عبدالحق)

جب تک ادب سے نفسیات کا رشتہ استوار نہ ہوا تھا اس وقت تک خطوط کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ نہ سمجھا جاتا تھا۔ دراصل ہماری قدیم تنقید (اگر تذکرے کے اشارات کو تنقید ایسے با اصول علم کا نام دیا جا سکے) اور موجودہ انتقادی معائیر میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ اوّل الذکر صرف ادب کو پرکھتی تھی۔ اس کے نزدیک فن پارہ فنکار کی شخصیت سے ایک جداگانہ چیز تھی۔ وہ "درخت کی نوعیت" جانے بغیر "پھل چکھ کر اس کے ذائقہ کے بارے میں اپنے تاثرات کے اظہار سے مطمئن ہو جاتی تھی"[۱]۔ اس کا کام زیادہ سے زیادہ اس تنقیدی تکون تک محدود رہتا تھا: کہنے والا کیا کہنا چاہتا ہے، کہنے میں کہاں تک کامیاب رہا اور کیا یہ کہنا چاہیئے بھی تھا یا نہیں؟ شاید اس لیے ہماری قدیم تنقید عروضی مناقشوں اور لفظی مباحث میں اُلجھی رہی۔

تنقید کا احیاء حالی سے ہوتا ہے۔ انہوں نے سب سے پہلے ادب، معاشرہ اور ادیب کا

---

[۱] "درخت کی نوعیت جاننے کے بعد پھل کا اندازہ لگانا مشکل نہیں رہتا۔"

باہمی تعلق" دریافت" کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ادب سے کسی مقصد کا مطالبہ کیا۔ ان کے یہاں "پھل" کے ساتھ ساتھ "درخت کی نوعیت" جاننے کا رجحان بھی ملتا ہے اور اسی لیے انہوں نے "یادگارِ غالب" میں غالب کے کلام کی فنی خصوصیات کی وضاحت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی۔ اس ضمن میں انہوں نے خطوط سے بھی کام لیا اور یہ حالی کی بالغ نظری کا واضح ترین ثبوت ہے۔

ایڈلر اور اس کے ہم نوا ماہرین نفسیات کے نظریات کی رُو سے ادب اور مختلف النوع فنونِ لطیفہ انسانی انا کے اظہار کی متنوع صورتیں ہیں۔ ان سے کئی لوگوں اور (خود ادیبوں) کو بھی اختلاف ہو سکتا ہے کہ ان کی تخلیقی کاوشیں محض احساس کمتری سے مجروح انا کی تسکین ہی کا ذریعہ ہیں لیکن میرے خیال میں اتنا تو ہر ایک تسلیم کر سکتا ہے کہ ڈائری اور خطوط کی صورت میں ادیب کی انا، اس کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسیاتی تار و پود اور لاشعوری عوامل کا ایک حد تک بلاواسطہ اظہار ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ڈائریاں خطوط سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہیں لیکن وہ بالعموم "پرائیویٹ" نوعیت کی ہوتی ہیں اور ڈائری سے ایمانداری برتنے والا کسی صورت میں بھی ان کی اشاعت گوارا نہ کرے گا۔ اس لیے انہیں ادب سے خارج کر دینے کے بعد انسانی انا کی گہرائیوں میں جھانکنے کے لیے صرف خطوط ہی ذہنی جھروکے کی صورت اختیار کر سکتے ہیں۔

اقبال اور شبلی دونوں ہی نے عطیہ بیگم فیضی کو خطوط لکھے تھے ان سے ان دونوں کی شخصیت پہ نئے زاویہ سے روشنی پڑتی ہے۔ مولانا شبلی کی تو داستانِ عشق ہی ان خطوط سے ترتیب دی گئی ہے۔ اسی طرح جوان اقبال کے ذہن کے بھی کئی نئے گوشے ان خطوط سے بے نقاب ہوتے ہیں۔ اکبر کے خطوط اس کی شاعری کی نفی کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ اکثر خطوط اس شگفتگی سے عاری ہیں جو ان کے کلام کی خصوصیت ہے بلکہ بعض خطوط تو اس قدر یاس میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ انسان تصور بھی نہیں کر سکتا کہ یہ اسی شاعر کے قلم سے نکلے ہیں جس کے کلام میں۔۔۔

شاہدِ معنی نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف!

الغرض خطوط کا آئینہ وہ آئینہ ہے جس میں لکھنے والے کا کردار، نظریات، ماحول اور عصر کے بارے میں بہت سا مواد مل سکتا ہے۔ ان میں "غبارِ خاطر" قسم کے خطوط شامل نہیں کیے جاسکتے جو کبھی لکھے بھی نہ گئے تھے۔ آورد کے تحت "بارِ خاطر" بننے والے خطوط بھی اس زمرہ سے خارج کر دینے چاہئیں اور وہ خطوط بھی جو شائع کرانے کی شعوری یا لاشعوری خواہش کی بنا پر سپردِ قلم کیے جاتے ہیں۔ مدیرانِ جرائد کے نام لکھے گئے خطوط بڑی اچھی مثال پیش کرتے ہیں۔

غالب کے خطوط کا پہلا مجموعہ "عودِ ہندی" ۲۷ر اکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا تھا۔ دراصل غالب شروع شروع میں اپنے خطوط کی اشاعت کے حق میں نہ تھے۔ شیخ محمد اکرام "حیاتِ غالب" میں لکھتے ہیں:

"۱۸۵۸ء میں درائے بہادر منشی شیو نرائن اکبر آبادی اور منشی ہرگوپال تفتہ مرزا کے اردو رقعات چھپوانا چاہتے تھے۔ لیکن انہوں نے مخالفت[1] کی اور یہ ارادہ ترک کر دیا گیا۔ اس کے دو تین سال بعد ۱۸۶۱ء میں چودھری عبدالغفور مارہروی کو خیال آیا کہ مرزا کے جو خطوط ان کے نام آتے ہیں وہ اس قابل ہیں کہ انہیں شائع کر کے ہر خاص و عام کو ان کے پڑھنے کا موقع دیا جائے۔۔۔۔ چودھری صاحب ابھی اپنا ارادہ پورا نہ کر چکے تھے کہ انہیں ان خطوط کو ایک ایسی مجلس میں پڑھنے کا اتفاق ہوا جہاں منشی ممتاز علی خاں مالک مطبع مجتبائی موجود تھے۔ انہوں نے چودھری صاحب سے کہا کہ اگر وہ خطوط بنام تمہارے آئے ہیں اور تم نے سنائے ہیں جمع کرو تو میں ان کے انطباع کا بیڑہ اٹھاتا ہوں" چنانچہ چودھری صاحب نے

---

[1]: تفتہ کو اسی ضمن میں لکھا تھا "رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد نہ کرو۔ اور اگر تمہاری خوشی اسی میں ہے تو مجھ سے نہ پوچھو تم کو اختیار ہے۔"

ان خطوط کو جمع کیا اور "مہرِ غالب" اس مجموعہ کا تاریخی نام رکھا لیکن ابھی طباعت کی نوبت نہ آئی تھی کہ منشی ممتاز علی نے سوچا کہ اگر مرزا صاحب کے رقعات جو دوسروں کے نام ہیں وہ بھی اس مجموعہ میں شامل کر لیے جائیں تو اس مجموعہ کی قدر و قیمت بڑھ جائے گی۔ چنانچہ انھوں نے ان رقعات کی تلاش شروع کی۔ حسنِ اتفاق سے انہیں پتہ چلا کہ خواجہ غلام غوث بے خبر مرزا کی مدد سے ان کے رقعات جمع کر رہے ہیں اور انھوں نے ان رقعات کو بھی حاصل کر لیا۔ خواجہ غلام غوث بے خبر نے ۱۸۶۱ء سے خطوط جمع کرنے شروع کر دیے تھے اور چودھری عبدالغفور سرور والے خطوط ان کے پاس پہلے ہی موجود تھے۔ لیکن اس مجموعہ کی طباعت و اشاعت کوئی آٹھ سال کے بعد وقوع پذیر ہوئی۔ مرزا جو ۱۸۶۳ء سے ہی طباعت کے منتظر تھے، بے قرار ہو گئے اور بے خبر کو لکھا :-

"اور ہاں حضرت! وہ مجموعہ چھپے گا بالفتح یا چھپے گا بالضم۔ چھپ چکا ہے تو حق التصنیف کی جتنی جلدیں منشی ممتاز علی خان صاحب کی ہمت اقتضا کرے فقیر کو بھیجیے۔"

بیخبر کا ارادہ تھا کہ مجموعۂ رقعات کے شروع میں مرزا کا اپنا دیباچہ ہو۔ لیکن انھوں نے نہ مانا اور بالآخر یہ مجموعہ مصنف کے دیباچہ کے بغیر منشی ممتاز علی خان کو اشاعت کے لیے بھیجا گیا۔ منشی صاحب نے بے خبر اور سرور کے مجموعوں کو یکجا کیا اور خود دیباچہ لکھ کر انہیں "عودِ ہندی" کے نام سے شائع کر دیا۔ خطوط کے دیگر مجموعوں کی تفصیل درجِ ذیل ہے :-

اردوئے معلّٰی : ۶ مارچ ۱۸۶۹ء (وفات کے تین ہفتہ بعد) اس کا دوسرا حصہ ۱۸۹۹ء میں طبع ہوا اور پھر ۱۹۳۷ء میں نواب رام پور کو لکھے گئے تمام (غیر مطبوعہ) خطوط "رقعاتِ غالب" کے عنوان سے شائع ہوئے۔

جب ہم غالب کے خطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو وہ بھرپور اور توانا شخصیت پس منظر میں چلی جاتی ہے جس کا احساس غالب کے کلام پر چھایا ہے۔ اس کی جگہ ہم ایک فقیر

اور اپاہج سے دوچار ہوتے ہیں جس کی پنڈلیوں پر ورم ہے تو پاؤں پر پھوڑے۔ جو آج فسادِ خون میں مبتلا ہے تو کل ضعفِ معدہ میں۔ جس کی نظر کمزور ہے اور ہاتھوں میں رعشہ اور جو بعض اوقات کمزوری کی بنا پر خطوط کے جوابات تک بھی خود نہیں لکھ سکتا۔ بلکہ کسی اور سے لکھواتا ہے۔ جب ہم ان تحریروں کی تہ میں جاتے ہیں تو وہاں ہم کسی چڑچڑے مریض اور سنکی بوڑھے کی بجائے ایک فلسفی سے دوچار ہوتے ہیں، جو ہلکے پھلکے مزاح سے زندگی کے بھید کھول رہا ہے جو زندگی سے شکست خوردہ ہونے کے باوجود بھی اس سے ہار نہیں مانتا بلکہ پیہم رجائیت ہے۔۔۔ ایسی رجائیت جو بعض اوقات مریضانہ[1] معلوم ہونے لگتی ہے۔ قنوطیت اور یاسیت کو جھٹکتا رہتا ہے۔ مریضانہ اسے میں نے یوں قرار دیا ہے کہ رجائیت غالب کی شخصیت کے عناصر ترکیبی میں سے نہیں بلکہ یہ تو تلخابۂ زیست سے عہدہ برآ ہونے کے لیے منہ کا ذائقہ بدلنے والی کیفیت ہے۔ رنج سے خوگر ہو کر رنج مٹانے کی اس سعی کو نفسیاتی اصطلاح میں دفاعی عمل[2] سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نفسیاتی حالت ہے جس میں انسان دوسروں کا نشانۂ مزاح بننے سے پہلے ہی اپنے آپ پر ہنسنا شروع کر دیتا ہے۔ اسی لیے تو ہمیں بعض اوقات غالب میں تضاد بھی ملتا ہے۔ وہ انسان جو دوسروں کو مشورہ دے:

> "کیوں ترکِ لباس کرتے ہو۔ پہننے کو تمہارے پاس ہے کیا جس کو اتار پھینکو گے؟ ترکِ لباس سے قیدِ ہستی مٹ نہ جائے گی۔ بغیر کھائے گزارا نہ ہوگا۔ سختی و سستی، رنج و آرام کو ہموار کرو جس طرح ہو، اس صورت سے بہر صورت گزارے جاؤ۔۔۔"

---

[1] MORBID

[2] DEFENCE MECHANISM

وہی انسان خودکشی کی جگہ موت کی دعائیں مانگتا ملتا ہے۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی وضع قطع خیالات، نظریات وغیرہ میں وہ سب سے نمایاں تر نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا سوانحی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصرِ ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیلِ نفسی کر سکیں اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاساً ہی یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ احساسِ[1] برتری کی پیداوار ہوگی جس کی اساس احساسِ کمتری بنا کرتا ہے۔ اسی ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ ان میں نسلی برتری کا احساس خاصی شدت سے ملتا ہے۔ وہ اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبت بدرجہا فخر کرتے ہیں۔ ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو شاعر کو بہ استثناء خسرو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتدا میں بیدل کا تتبع، غامض مضامین اور اسلوب —— یہ سب کچھ خود کو دیگر شعراء سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا۔ اسی طرح جب اردو خطوط نویسی کا آغاز کیا تو اپنے لبادہ اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے "پنج آہنگ" میں یوں کیا ہے:

"میرا طریقہ یہ ہے کہ جب خط لکھنے کے لیے قلم و کاغذ اٹھاتا ہوں تو مکتوب الیہ کو کسی ایسے لفظ سے جو اس کی حالت کے موافق ہوتا ہے پکارتا ہوں اور اس کے بعد ہی مطلب شروع کر دیتا ہوں۔ القاب و آداب کا پرانا طریقہ اور شکر و شکوہ شادی و غم کا قدیم رویّہ میں نے بالکل اٹھا دیا۔"

---

[1] منشی شیو نرائن کو ایک خط میں لکھا ہے کہ "نواب اسداللہ خاں لکھو یا مرزا اسداللہ خاں — بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔"

بعض حضرات[1] اس سے اتفاق نہیں رکھتے۔ لیکن اس سے غالب کی اہمیت اور ان کے خطوط نے جس طرح اردو نثر کو غیر شعوری طور سے سلاست کے راستہ کی طرف موڑا، پر کچھ فرق نہیں پڑتا۔

غالب کی اردو خطوط نویسی پختہ عمری کے دور سے تعلق رکھتی ہے۔ وہ ایک بلند پایہ شاعر کی حیثیت سے ملک کے کم از کم ایک طبقے سے خراج عقیدت وصول کر چکا تھا۔ زمانے کے گرم و سرد سے طبیعت میں ایک خاص طرح کا ٹھہراؤ اور سکون سا پیدا ہو چکا ہوگا۔ وہ ہر وقوعہ پہ ایک "بلند جگہ" سے نظر ڈالنے کا عادی معلوم ہوتا ہے۔ یہ بلندی وہی ہے جو لاشعوری طور سے اس کی شخصیت کا ایک جزو بن چکی تھی۔ اپنی عظمت کے مثبت احساس نے اس میں ایک خاص طرح کی ذہنی بلندی پیدا کر دی تھی۔ غالب کے بعض خطوط پڑھتے وقت قید خانے میں زندگی کا آخری دن گزارنے والے سقراط کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جو موت کو سامنے دیکھتے ہوئے فلسفیانہ صداقت کے نشے میں چور ۔۔۔ زندگی اور موت کی گتھیاں سلجھاتا ہے۔ بیڑیاں اتار دیے جانے کے بعد وہ اپنے دوستوں سے یوں گویا ہوتا ہے:

> "راحت اور الم ایک دوسرے کے محتاج تصور کیے جاتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کا ایک دوسرے سے کچھ عجیب سا تعلق ہے۔ گو انسان میں یہ دونوں بیک وقت موجود نہیں ہوتیں لیکن ان میں سے ایک کے طلبگار کو بالعموم دوسری چیز بھی طلب

---

[1] اویس احمد ادیب اس سے متفق نہیں۔ ان کی تحقیق کی رُو سے خواجہ غوث بیخبر (۱۸۲۴ء ۔۔۔ ۱۹۰۵ء) اس سلسلہ میں اوّلیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے غالب سے ۴ برس پہلے (۱۸۴۶ء) میں اسی طرز کو اپنا رکھا تھا۔ "عود ہندی" میں غالب کے کئی خطوط ان کے نام ہیں۔ ان کے تعلقات بہت خوشگوار معلوم ہوتے ہیں کیونکہ غالب نے انہیں اکثر جگہ قبلہ، پیر و مرشد حضور، قبلۂ حاجات جنابِ عالی بندہ پرور، حضرتِ پیر و مرشد وغیرہ القابات سے نوازا ہے" (تنقیدیں: ص ۱۱۳ ۔۔۔ ۹۸)۔

کرنی پڑتی ہے ۔۔۔۔ اسی لیے تو ایک کے پیچھے پیچھے دوسری بھی آموجود ہوتی ہے۔
مجھے اس وقت اس حقیقت کا تجربہ ہوا ہے۔ بیڑیوں کے باعث محسوس ہونے والا
دکھ اب راحت میں تبدیل ہو چکا ہے۔"

غالب سقراط کی مانند خالص فلسفی نہ تھا لیکن اس کا مزاج ضرور فلسفیانہ تھا۔ زندگی اور
شاعری میں غالب کا خوشی کے بارے میں کچھ اس قسم کا خیال تھا ۔۔۔ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا؟
وہ ہر شے اور وقوعہ کو "نفسیت" سے دیکھتا ہے۔ خوشی اس لیے اچھی کہ وہ غم کے بعد آتی ہے۔
یوں زندگی کا پیار موت اور فنا کے تصور سے جنم لیتا ہے۔ اسی فلسفیانہ رجحان نے اسے زلیست
کی بے شمار تلخیوں سے نجات دلادی۔ اولاد کا نہ ہونا، زمانے کی بے قدری اور روپے پیسے کی کمی
یہ غالب کے مستقل مسائل میں سے تھے۔ مگر غالب کی رجائیت بسا اوقات اسے آنسو بہانے سے
روک دیتی ہے۔ غالب کے ہاں تلخیوں کو بھلانے کی سعی بھی ملتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ لکھا ہے:

"۶۵ برس کی عمر ہے۔ ۵۰ برس عالمِ رنگ و بو کی سیر کی۔ ابتدائے شباب میں ایک
مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں۔ ہم مانع فسق و فجور
نہیں۔ پیو کھاؤ اور مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی
نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ
نہ مرے۔ کیسی اشک افشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی آزادی کا شکر بجا لاؤ۔
غم نہ کھاؤ۔"

ایک اور موقع پر مزاح کے انداز میں لکھا ہے:

"رمضان کا مہینہ روزہ کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا رزاق ہے۔ کچھ اور کھانے کو
نہ ملا تو غم تو ہے۔ بس صاحب! جب ایک چیز کھانے کو ہوئی اگرچہ غم ہی
ہو تو کیا غم ہے۔"

بعض اوقات غالب کی شخصیت سے اس رجائیت اور مزاح کا چھلکا اتر جاتا ہے تو

ہم غالب میں اگر ایک طرف بے پایاں غم جلوہ گر دیکھتے ہیں تو دوسری طرف ایک طرح کی بے حسی[1] سے مشابہ حالت ہے۔ غم اس لیے محسوس نہیں ہوتا کہ اس میں خوشی کا احساس پوری شدت سے موجزن ہے بلکہ اس لیے کہ سرے سے احساسِ غم سے متاثر ہونے والی قوت ہی کند ہو کر رہ گئی ہے۔ مندرجہ ذیل خط میں غالب نے اپنی جو تصویر کھینچی ہے کیا وہ بے حسی کی مکمل ترین تصویر نہیں ؟ :

"مجھ کو دیکھو نہ آزاد ہوں نہ مقید۔ نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جئے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں۔ روٹی روزانہ کھاتا ہوں۔ شراب گاہے گاہے پئے جاتا ہوں۔ جب موت آئے گی مروں گا۔ نہ شکر ہے نہ شکایت جو تقریر ہے بے سبیلِ حکایت"۔

یہ خط جس ذہنی حالت کا غماز ہے وہ سائیکی کے مجروح ہونے پر دال ہے۔ جب فرد کی آرزوئیں عدمِ تسکین کی بنا پر گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیں اور وہ اپنے ذہن کے نہاں خانے میں ان کے مدفن بنانے پر مجبور ہو جائے تو اس صورتِ حال سے جنم لینے والے مختلف النوع ردِ عمل میں سے ایک یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ خود کو حالات کے دھارے پر ایک بے بس تنکے کی مانند چھوڑ کر اپنے حال سے بے پروا اور مستقبل سے بے نیاز ہو جاتا ہے جس نفسی قوت نے خارجی ماحول میں آرزوؤں اور تمناؤں کے حصول کے لیے صرف ہونا تھا وہ باہر نکلنے کا راستہ نہ ملنے پر دیمک بن کر انسانی سائیکی کو کمزور کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہ داخلی کشمکش انتہائی صورتوں میں اعصابی انتشار کی موجب بھی بن سکتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ غالب اس حالت کو کیسے پہنچے ؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہم ان کی سوانح عمریوں سے کم فائدہ اٹھا سکتے ہیں کیونکہ

---

[1] APATHY

بقول حالی وہ زمانہ کسی کی "کریٹیکل بائیوگرافی" لکھنے کا نہ تھا۔ اس معاشرے میں جھوٹی وضع داری اور کاغذی پھولوں ایسی شرافت ایک اہم قدر تھی۔ اس لیے کسی کے حالاتِ زندگی لکھتے وقت شخصیت کی خامیوں اور کردار کے کمزور پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے آج ہم صرف خطوط ہی کو زینہ بنا کر غالب کی شخصیت کے نہاں خانے میں اتر سکتے ہیں۔ شکر ہے کہ یہ خطوط دیانت داری سے قلم بند کیے گئے ہیں۔ ان میں انانیت ہے مگر اپنے منہ آپ میاں مٹھو بننے کا رجحان نہیں۔ بلکہ غالب انانیت کے اظہار میں بھی اپنی انفرادیت کا ثبوت دیتا ہے۔ یعنی زمانہ جن افعال و خیالات کو "بُرا" سمجھ کر چھپاتا ہے، غالب نے ان کا کھل کر اظہار کیا ہے۔

غالب نے اپنے بچپن کا تذکرہ کھل کر نہیں کیا۔ صرف کہیں کہیں اور وہ بھی ضمناً کنکوے اڑانے اور ایسے ہی ایک آدھ کھیل کا ذکر کیا۔ ماضی کے جس واقعہ کا تفصیلی تذکرہ کیا گیا ہے وہ ہے ان کا ــــ عشق!

غالب کو ایک ستم پیشہ "ڈومنی" سے عشق تھا مگر وہ جلد ہی اس جہان سے سدھاری۔ غالب کی یہ غزل اسی ڈومنی کا مرثیہ سمجھی جاتی ہے ؎

درد سے میرے ہے تجھ کو بیقراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

اس عشق کو ہم جوانی کا جوش یا ایک شاعر کا اپنے تخیلی محبوب کو آب و گِل کی قید میں دیکھنا سمجھیں، مگر اتنا ضرور ہے کہ غالب پر اس واقعہ نے کافی گہرا اثر ڈالا ہوگا۔ ویسے بھی جوانی دیوانی کے عشق میں اگر ذرا بھی خلوص ہو تو وہ شخصیت کا انداز ہی بدل کر رکھ دیتا ہے۔ غالب کو اس کی شاعری بچا لے گئی اور یوں وہ جذبات جن کی گھٹن کئی نفسیاتی الجھاؤ[1] جنم دے سکتی تھی ان سب کا اظہار بلکہ تزکیہ شاعری کی صورت میں ہوتا گیا۔ غالب کے کلام میں روایتی مضامین سے قطع نظر ہمیں

---

[1] COMPLEX

عشق اور محبوب کا جنس کی بنیاد پہ استوار ایک صحت مندانہ اور حقیقت پسندانہ تصور ملتا ہے۔ وہ بھی شاید اسی ناکام عشق کا عطا کردہ ہو۔

اپنے عشق کے بارے میں یوں لکھا ہے اور اس خط میں رعایتِ لفظی سے عبارت میں حسن پیدا کرنا مقصود نہیں بلکہ غم کو ہنسی ہنسی میں اڑانے کا انداز کارفرما ہے :

"بھئی مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اسے مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں (دوسری ان کے دوست کی محبوبہ ہے) کو بخشے اور ہم تم دونوں کو بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانۂ محض ہو گیا ہوں لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھول سکوں گا۔"

داغِ عشق تو اپنی جگہ برقرار اور محبوبہ کی موت نے غالب کی شخصیت کے تار و پود میں جو نفسیاتی رنگ آمیزی کرنی تھی وہ ہو گئی اور غالب اس کا عادی بھی ہو گیا ہو گا۔ لیکن زمانے کی قدرشناسی کا احساس ایسا تھا کہ غالب داغِ عشق کی مانند اس سے اپنی عملی زندگی میں کسی طرح کا سمجھوتہ نہ کر سکا۔ آخری عمر میں تو خیر غالب کی کافی سے زیادہ عزت ہوتی تھی لیکن جب وہ بیدل کا تتبع کر رہا تھا تو اس زمانے میں لوگ بھرے مشاعرے میں الجھے اندازِ بیان اور دوراز کار مضامین پہ پھبتیاں کس دیا کرتے تھے۔ غالب کے کلام کو الہام اور اسے پیغمبر، فلاسفر تو مرنے کے بعد کہا گیا۔ لیکن حیات میں تو اس کے کلام کا ہمیشہ "استادِ شہ" کی محاورہ گوئی سے موازنہ کیا جاتا تھا اور ظاہر ہے غالب کے دل پر کیا گزرتی ہو گی۔ لیکن یہی بات اس کے سر پر بقائے دوام کا تاج رکھ گئی۔ کیونکہ اگر اس نے بھی زمانہ کی روش کے مطابق محاورہ گوئی ہی کو معیارِ شاعری سمجھا ہوتا تو آج اس کا کلام تنوع کی بوقلمونی اور

فلسفے کے رچے ہوئے شعور سے معرا ملتا عصری رجحان اور غالب کی انفرادیت کی کشمکش میں، غالب کی نظر میں، جبیت زمانہ کی ہوتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس چیز کا احساس خود غالب کو نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لیے اس نے اکثر خطوط میں کچھ ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے :

"ہر شخص نے بقدرِ حال ایک ایک قدر دان پایا۔ غالبِ سوختہ اختر کو ہنر کی داد بھی نہ ملی۔"

"تھوڑی رہی، اچھی گزری۔ اچھی گزر جائے گی۔ میں تو یہ کہتا ہوں کہ عرفی کے قصائد کی شہرت سے عرفی کے ہاتھ کیا آیا جو میرے قصائد کے اشتہار سے مجھ کو نفع ہوگا۔"

"بھائی اس معرض میں میں بھی تیرا ہم طالع اور ہمدرد ہوں۔ اگرچہ یک فنہ ہوں مگر مجھے اپنے ایمان کی قسم ہے میں نے اپنے نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ الیست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا اور آپ ہی سمجھا۔"

"ایک کم ستر برس دنیا میں رہا اور اب تک کہاں رہوں گا۔ ایک اردو کا دیوان ہزار بارہ سو بیت کا۔ ایک فارسی کا دیوان دس ہزار کئی سو بیت کا۔ تین رسالے نثر کے۔ یہ پانچ نسخے مرتب ہو گئے۔ اب اور کیا کہوں گا۔ مدح کا صلہ نہ ملا۔ غزل کی داد نہ پائی۔ ہرزہ گوئی میں عمر گنوائی۔"

خطوط میں ایسے خیالات کا اظہار اور بھی کئی مواقع پر ملتا ہے۔ غالب داد کا مستحق ہے کہ اس نے ہر بات صفائی اور بے باکی سے کہہ دی ــــ ملمع کاری اور تصنع پسندی جو اس زوال پذیر معاشرہ کی خصوصیت تھی غالب اس سے اپنے خطوط میں ہمیشہ دامن بچاتا ہے۔

زمانہ کی بے قدری کا تذکرہ اور بھی کئی طریقوں سے کیا جا سکتا تھا، لیکن غالب بلاواسطہ قسم کے طریقِ اظہار سے کام لیتے ہوئے خط میں ڈائری ایسی بے تکلفی بھر دیتا ہے اور یہ اس بے پایاں اعتماد کا نتیجہ ہے جو غالب کو اپنے احباب پر تھا۔ ورنہ ہر انسان اس بے باکی سے اپنے خیالات اور واردات کا تذکرہ نہیں کر سکتا۔ اسی لیے غالب بعض اوقات "ظرافت کا لحاف" ہٹا کر ہمیں اپنی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کی بھی جھلک دکھا دیتا ہے کہ ہم حیران ہو کر سوچتے ہیں ـــ ایسا بھی ہو سکتا ہے؟

اس کا اندازہ اس طویل اقتباس سے ہو سکتا ہے:

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلّت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا۔ بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنّت آرام گاہ و عرش نشین خطاب دیے ہیں۔ چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا، اس لیے سقر مقر اور ہاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں، اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خاں صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو اکسو کچھ تو بولو! بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیا جاتا ہے۔ یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

یہ خط ہمارے سامنے سوالیہ نشان بن کر آتا ہے کیا غالب درحقیقت (بقول حالی) "حیوانِ ظریف" تھا۔ یا یہ ظرافت، جیسے کہ میں گزشتہ سطور میں بیان کر آیا ہوں محض ایک دفاعی عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ غالب نے بعض دیگر خطوط میں قرض کے معاملے کو ہنسی میں اڑایا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غالب ایسا حساس فنکار، زمانے میں اپنی انفرادیت برقرار رکھنے والا اور عزتِ نفس کا حامل "رئیس زادہ" — قرض اور اس کے نتیجے میں بعض بدمزگیوں کو عام زندگی میں ہمیشہ خطوط کی مانند — ہنسی خوشی میں ٹالتا رہتا تھا؟

ذاتی طور پر مجھے تو اس سے اتفاق نہیں۔

غالب نے خود کو غیر تصوّر کر کے "آپ اپنا تماشائی" بننے کے جس رجحان کا ذکر کیا ہے وہ نفسیات والوں کے لیے نئی بات نہیں۔ یہ وہی ذہنی حالت ہے جو انتہا پسندانہ مثالوں میں "تقسیمِ شخصیت"[1] کی صورت پر منتج ہوتی ہے۔ لمبی چوڑی تفصیلات میں جائے بغیر اس کی سیدھی سادی نارمل اور غیر مریضانہ صورت کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ جب فرد کی ذات اور انا خارجی ماحول سے ٹکرانے کی سکت نہیں رکھتی یا اس کے تقاضوں سے بطریقِ احسن عہدہ برآ نہیں ہو سکتی۔ تو ذہن گویا دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ ایک حصّہ جو خارج سے اپنا رابطہ رکھتے ہوئے اسے تسخیر کرنے کی دھن میں لگا رہتا ہے اور دوسرا وہ جو ہر طرح کی جدوجہد اور اس کے نتائج سے ہاتھ دھو کر لاشعوری محرکات کے زیرِ اثر پہلے حصّے سے دور ہوتا جاتا ہے۔ یوں گویا ذہن میں خانہ جنگی سی شروع ہو جاتی ہے۔ کبھی ایک حصہ شعور پر حاوی ہوتا ہے تو کبھی دوسرا۔ غالب کی مانند بہت سے فن کار اور حساس اصحاب اس کیفیت سے آشنا ملیں گے۔ ژنگ کی مثال اس سلسلے میں بہت نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی خود نوشت سوانح عمری (MEMORIES, DRE-AMS AND REFLECTIONS) اس لحاظ سے بہت دلچسپ کتاب ہے کہ اس

---

[1] SPLIT PERSONALITY

میں ایک فنکار کی سائیکی کی نشو و نما کی بڑی خوبصورتی اور نفسیاتی صداقت سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ اسی میں اپنے بچپن کے حالات کے ضمن میں اس نے لکھا ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو دو حصوں میں منقسم سمجھتا تھا۔ ایک اچھا لڑکا تھا (جسے سب جانتے اور پہچانتے تھے) دوسرا بُرا لڑکا تھا (جسے وہ خود ہی جان سکتا تھا)۔

غالب کا یہ خط بھی اسی نفسیاتی حالت کا غماز ہے جس میں فرد کا ذہن دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ حصہ جس کی قرض خواہ "بے عزتی" کر رہے ہیں اور دوسرا طعن و تشنیع سے کام لینے والا — اور یہ شدید ذہنی کشمکش کی طرف اشارہ کناں ہے۔

ایک اور خط سے غالب کی شخصیت کا ایک انوکھا اور چونکا دینے والا پہلو ہمارے سامنے آتا ہے۔ غالب خود کو منحوس سمجھتا ہے۔ غالب جیسا انسان اور فنکار بھی اوہام کا شکار ہو سکتا ہے، کیا یہ تعجب خیز نہیں؟ لیکن اس کا کیا علاج کہ ایسا ہی ہے — لکھا ہے:

"علاءُ الدین خان تیری جان کی قسم میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا، وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس سے وہم نے گھیرا کہ میری نحوستِ طالع کی تاثیر تھی کہ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر شاہ اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے پھر نہ سنبھل سکے جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے، وہ عدم سے بھی پرے جا پہنچا۔ صاحب، دہائی خدا کی۔ میں نہ تاریخِ ولادت کہوں گا نہ تاریخی نام ڈھونڈوں گا۔"

خود کو منحوس سمجھنے کے رجحان کی وجہ دریافت کرنی مشکل ہے۔ کیونکہ اس خط سے یا کسی اور سے اس مسئلے پر کسی طرح کی بھی روشنی نہیں پڑ سکتی۔ میرے خیال میں تو ناقدری اس کی وجہ قرار دی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے ناکامی کا کسی نہ کسی کو تو ذمہ دار ٹھہرانا ہی ہوا۔ قسمت، حالات، آسمان یا نحوست، کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ویسے اس خط سے یہ واضح طور

سے نہیں معلوم ہو سکتا کہ خود غالب بھی نحوست کے اس وہم کا باعث کلام کی نامقبولیت کو ٹھہراتا تھا۔ لیکن انسانی شخصیت کی تشکیل اور انائی ارتقا کا عمل بے حد پیچیدہ ہے۔

غالب کے لیے موت اہم ہی نہیں بلکہ اچھا خاصا مراقی[1] معلوم ہوتی ہے۔ اس بارے میں حتمی طور پر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ احساس محض بڑھاپے کا پیدا کردہ ہے یا بعض نفسیاتی پیچیدگیوں کی بنا پر شخصیت کے لیے ایک مستقل مگر نقصان دہ رجحان کی حیثیت رکھتا تھا۔ فرائڈ کی بھی یہی حالت تھی لیکن اسے اس کی نفسیات دانی نے بچا لیا۔ اس کے بعض سوانح نگاروں کے خیال میں جبلتِ مرگ کا نظریہ دراصل جن بن کر ذہن پر مسلط رہنے والے احساسِ موت کو بوتل میں مقید کرنے کا ایک انداز تھا۔ ہم فرائڈ کی اپنی اصطلاح میں اسے ارتفاع[2] سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ خود فرائڈ نے اپنے بعض خوابوں کے تجزیے سے بھی موت کے خوف کی وضاحت کی تھی۔

بدقسمتی سے ہمارے پاس نہ تو غالب کے خواب ہیں اور نہ ہی کوئی اور شواہد اس لیے خطوط جس طرف اشارہ کریں اسی طرف جانا پڑتا ہے۔ آخر عمر میں غالب بیماری اور مالی حالات کی بنا پر خاصا پریشان تھا۔ اپنے کلام میں موت کا ایک صحت مند فلسفیانہ تصور رکھنے والا شخص اپنی موت کی گھڑیاں ہی نہیں گنتا بلکہ (مومن کی مانند) پیشین گوئی بھی کر رکھتا ہے۔ ایک خط میں لکھا ہے:

"آپ جانتے ہیں کہ کمالِ یاس مقتضیٔ استغنا ہے۔ بس! اب اس سے زیادہ یاس کیا ہوگی کہ با امیدِ مرگ جیتا ہوں۔ اس سے کچھ مستغنی ہو چلا ہوں۔ دو ڈھائی برس کی زندگی اور ہے یہ طرح گزر جائے گی۔ مانتا ہوں کہ تم کو ہنسی

---

[1] OBSESSION.

[2] SUBLIMATION.

آئے گی کہ یہ کیا کہتا ہے۔ مرنے کا زمانہ کون بتا سکتا ہے چاہے الہام سمجھئے چاہے
اوہام سمجھئے بیس برس سے ایک قطعہ لکھ رکھا ہے ؎

من کہ باشم کہ جاوداں باشم
چوں نظیری نماند وطالب مُرد
در بگویند در کدامی سال
مُرد غالب بگو کہ "غالب مُرد"

اب ۱۲۷۵ھ ہے۔ غالب مرد کے ۱۲۷۷ بنتے ہیں۔ اس عرصہ میں جو کچھ مسرت پہنچنی
ہے پہنچ لے ورنہ پھر ہم کہاں۔"

آخری سطر میں جو حسرت کوٹ کوٹ کر بھری ہے اس سے قطع نظر یہ امر بھی باعثِ
دلچسپی ہے کہ یہ تاریخ وفات ملک الموت کو پسند نہ آئی کیونکہ پھر لکھا ہے:

"۱۲۷۷ھ میں نہ مرنا صرف میری تکذیب واسطہ تھا مگر ان تین برس میں ہر روز
مرگِ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں حیران ہوں کہ کوئی صورت زلیست کی نہیں، پھر
کیوں جیتا ہوں۔ روح میرے جسم میں اب اس طرح گھبراتی ہے جس طرح
طائر قفس میں کوئی شخص، کوئی اختلاط ــــــــــ کوئی جلسہ، کوئی مجمع مجھے
پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، شعر سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت۔
یہ جو کچھ لکھا ہے بے مبالغہ۔"

اب اس پیش گوئی کے صحیح نہ ہونے کی یہی ایک وجہ ہو سکتی ہے کہ انسانوں
اور زمانے کی مانند خدا کو بھی فنکاروں سے دشمنی ہے۔

غالب کی نرگسیت

قافیہ ردیف کی پابندی کے ساتھ ساتھ دو مصرعوں میں بڑے سے بڑے مضمون کو سمو دینے کی بنا پر گو غزل کو غالب کے الفاظ میں "تنگنائے" قرار دیا جاسکتا ہے لیکن بعض اوقات کامیاب ابلاغ میں رکاوٹ کا باعث بننے والی یہ پابندیاں ایسی نفسیاتی اہمیت کی حامل ثابت ہوتی ہیں کہ غزل سے شاعر کے نفسی رجحانات کی کلّی تفہیم کا دعویٰ نہ کرتے ہوئے بھی بسا اوقات اسے سمجھنے کے لیے ایک اشاریہ کی صورت یقیناً اختیار کرلیتی ہیں۔ اسی لیے تو قلی قطب شاہ سے لے کر جدید دور میں فراق تک ہر انفرادیت پسند غزل گو کے اشعار میں نفسی اہمیت کے ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن سے اس کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی سمجھا جاسکتا ہے جن کی طرف قدیم تذکرہ نگاروں یا جدید نقادوں کی نگاہ نہ گئی تھی۔

غزل میں قافیہ کی پابندی کے خلاف بہت کچھ لکھا جاچکا ہے، لکھا جارہا ہے اور مزید لکھا جائے گا۔ یہ تمام اعتراضات غلط نہیں قرار دیے جاسکتے اور نہ اس مضمون میں اس نزاعی مسئلہ کے تمام فنّی پہلوؤں کا احاطہ ہی مقصود ہے۔ میں صرف قافیہ کی نفسیاتی اہمیت اجاگر کرنا چاہتا ہوں کیونکہ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے اشعار قافیہ ہی کی بناء پر نفسیاتی اشاریہ کی صورت اختیار کرتے ہیں۔ قافیہ پر غالباً سب سے بڑا اعتراض یہی ہے کہ اس میں شاعر کا خیال قافیہ کے تابع ہوتا ہے لیکن میری دانست میں اسی سے قافیہ کی نفسیاتی اہمیت جنم لیتی ہے۔ کیونکہ غزل کی تخلیق میں شاعر کا ذہن تلازمِ خیالات[۱] کے اصول کے تحت کام کرتا ہے۔ تلازمِ خیالات اہم

---

۱ ASSOCIATION OF IDEAS.

نفسیاتی مباحث میں سے ہے اور اس کی لمبی چوڑی وضاحت کیے بغیر اتنا ہی بتا دینا کافی ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کی مانند ایک خیال سے دوسرے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ ایک خیال سے دوسرے خیال کا جنم لینا لاشعوری عوامل کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ ناآسودہ خواہشات اظہار کی تسکین کے لیے فوق الانا (SUPER EGO) کی آنکھ بچا کر شعور کے چور دروازوں سے وقتاً فوقتاً جھانک لینے ہی پر اکتفا کرتی ہیں۔ گو شعور اور اس کے پہرے دار بھی سخت ہیں لیکن یہ ناآسودہ خواہشات خوابوں، قلم اور زبان سے غلط الفاظ کے ٹپک پڑنے اور ایسے ہی بظاہر بے ضرر طریقوں سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ اس اصول کو مدِ نظر رکھتے ہوئے پہلے تحلیلِ نفسی کے حامیوں اور بعد ازاں ژنگ نے آزاد تلازمہ (FREE ASSOCI-ATION) کو اپنی معالجاتی تکنیک میں کافی سے زیادہ اہمیت دی۔ بلکہ ژنگ نے تو اس پر ایک مفصل کتاب بھی لکھی۔

عملِ تخلیق بظاہر غیر پیچیدہ معلوم ہوتا ہے خصوصاً "آمد" کی صورت میں تو یوں لگتا ہے گویا شعر پہلے سے ہی ذہن میں موجود تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غزل گو یا کوئی بھی فنکار مصروفِ تخلیق ہو تو اس کی تمام نفسی توانائی فکری قوتوں کے ساتھ مل کر ایک نکتہ پر مرکوز ہوتی ہے۔ ادھر نفسی میلانات ایک خاص انداز سے شعور کو اپنے رنگ میں رنگنے کے لیے سعی کناں رہتے ہیں اور پھر لاشعوری عوامل ان سب پر مستزاد! یہ سب مل کر اس اعصابی تناؤ پر منتج ہوتے ہیں جو صرف کامیاب تخلیق ہی سے آسودگی پا سکتا ہے اسی لیے تو تخلیق کے وقت ادیب اور فنکار بعض اوقات جس ذہنی کرب اور روحانی اذیت سے دوچار ہوتے ہیں اسے صرف بچّہ کی پیدائش ہی سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے پھر تخلیق موضوع کی خاطر خواہ انجام دہی کے بعد وہ کسی ماں جیسا ہی سکون اور فخر محسوس کرتے ہیں۔ جس طرح ماں اپنے بچوں کی درجہ بندی نہیں کر سکتی، اسی طرح ادیب اور فنکار بھی بالعموم اپنی تخلیقات میں سے کسی ایک کو دوسری پر ترجیح نہیں دے پاتا۔ لیکن تخلیق کی اس کے علاوہ

ایک صورت اور بھی ہے ۔ اس صورت میں بعض اوقات تخلیق کار خود کو ایک خاص طرح کی خود فراموشی اور ارتفاعی (SUBLIMATED) حالت میں پاتا ہے ۔ ایسی حالت جسے صوفیا کے جذب اور مستی سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے ۔ صوفی اپنے سامنے ایک اعلیٰ اور ارفع ہستی (خدا) کو محسوس کر کے خود فراموش ہوتا ہے اسی طرح شاعر بھی لاشعور سے مبہوت ہو کر رہ جاتا ہے ۔ ہر دو کیفیات نفسیاتی اہمیت کی حامل ہیں ۔

یہ تفصیلی تجزیہ اس لیے ضروری تھا کہ تنگنائے غزل نے کئی شاعروں کے لیے نفسی مہیج کا کام کرتے ہوئے ان سے ایسے اشعار ادا کرائے جن سے آج ہم ان کی شخصیت کے بارے میں بہت کچھ جان سکتے ہیں ۔ قلی قطب شاہ ، ولی ، میر ، غالب ، مومن ، حسرت ، فراق وغیرہ کی غزلوں میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جنہیں نفسیاتی اشاریہ قرار دیا جا سکے ۔

غالب کے بیشتر شخصیت نگاروں نے اس کی انفرادیت پسندی ، عزتِ نفس ، جدت پسندی وغیرہ کا خصوصی تذکرہ کیا ہے ۔ اگر ان اور اس نوع کے دیگر شخصی رجحانات کو کسی ایک نفسیاتی اصطلاح سے ظاہر کرنے کی کوشش کی جائے تو میرے خیال میں "نرگسیت" سے بڑھ کر اور کوئی موزوں اصطلاح نہ ملے گی ۔ کیا سبھی فنکار روایت کے نرگس کی مانند اپنے ہی فن کو آئینہ بنا کر اس میں اپنا عکسِ جمیل دیکھنے میں محو رہتے ہیں ؟ کیا فن میں نرگسیت کا اظہار یا تسکین قاری کے لیے مفید ہے یا غیر مفید ؟ اور کیا یہ رجحان بذاتِ خود صحت مند بھی ہے ؟ یہ اور ایسے ہی دیگر سوالات دلچسپ تو ہیں لیکن ان کی تفصیلات میں جانا اس مضمون کے موضوع سے خارج ہے ۔ اس ضمن میں یہ امر ملحوظ رہے کہ اگر صرف شاعر کے کلام سے کوئی مخصوص نفسی کیفیت (مثلاً نرگسیت ہی) جھلکتی ہو تو اسے شخصیت کا مستقل رجحان قرار دینے میں جلد بازی سے کام نہ لیتے ہوئے سوانحی مواد یا دیگر قابلِ حصول خارجی شواہد سے بھی استفادہ کرنا چاہیے ۔ گو ہمارے قدیم شعراء کے بارے میں نفسی اہمیت کا مواد ـــــ جیسے خطوط ، ڈائری یا خود نوشت سوانح حیات ـــــ بالعموم دستیاب نہیں ۔ اس لیے جو تھوڑا بہت مواد ہے اسے ہی زیادہ سے زیادہ

کام میں لانا چاہیے۔

نفسیاتی (یا تحقیقی) مقاصد کے لیے کسی دیوان کا مطالعہ کرتے وقت غزلوں کی تاریخِ تحریر سے لاعلمی نفسی مطالعہ میں سب سے زیادہ رکاوٹ بنتی ہے بلحاظِ ردیف حروفِ تہجی کی ترتیب زمانی نہیں اور جب تمام غزلیں ردیف کی لڑی میں پرو دی جائیں تو ان سے کسی شاعرانہ جذبہ کے آغاز اور تدریجی ارتقا یا انحطاط کا اندازہ لگانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ یہ وضاحت اس لیے ضروری تھی کہ اس مضمون ایسے کسی بھی نفسی مطالعہ میں حالاتِ زلیست اور خصوصیت سے مخصوص اثرات کے حامل نفسی حوادث کی روشنی میں جب تک کلام کا تجزیہ نہ کیا جائے اس وقت تک اخذ شدہ نتائج کے ادبی لحاظ سے دلچسپ ہونے کے باوجود ان کی نفسی صداقت کی قسم نہیں کھائی جا سکتی۔ یوں بھی فن کار کے پیچیدہ ذہن اور پیچیدہ تر شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ آسان نہیں ہوتا۔ لیکن جب شاعر اور نقاد میں ایک صدی حائل ہو تو یہ کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

غالب کا معاملہ بعض اور شعراء کی مانند اتنا مشکل نہیں۔ اس کی زندگی اور فن کے بارے میں قابلِ اعتماد تصانیف کے علاوہ خود اس کے خطوط بھی موجود ہیں۔ یہ خطوط نفسیاتی لحاظ سے ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جس میں اس کی شخصیت کی کئی جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔

غالب کے خطوط کے مطالعہ سے ایک چیز نمایاں طور سے قاری کے ذہن میں آتی ہے اور وہ یہ ہے کہ غالب اپنی انفرادیت کے اظہار کی ہر ممکن طریقہ سے سعی کرتا ہے۔ اپنی وضع، قطع، خیالات، نظریات وغیرہ میں غالب سب سے نمایاں نظر آنے کا خواہاں معلوم ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس غالب کے بارے میں ایسا نفسی مواد موجود نہیں جس سے ہم اس کی شخصیت کے عناصرِ ترکیبی اور اس کے لاشعوری محرکات سے واقف ہونے کے لیے اس کی تحلیلِ نفسی کر سکیں۔ اس لیے انفرادیت کے اس شدید رجحان کے بارے میں قیاس

سے ہی کہا جاسکتا ہے کہ یہ اُسی احساسِ برتری کی پیداوار ہوگا جس کی اساس احساسِ کمتری بنا کرتا ہے۔
اس ضمن میں یہ امر بھی ذہن نشین رہے کہ غالب میں انانی برتری کا احساس[1] خاصی شدت سے ملتا ہے۔ وہ[2]
اپنی فارسی گوئی پر اردو کی نسبتاً بدرجہا فخر کرتے تھے، ایرانی شاعروں کے علاوہ ہندوستان کے کسی فارسی گو
شاعر کو بہ استثنائے خسرو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ ابتداء میں بیدل کا تتبع، غامض مضامین
اور اسلوب — یہ سب کچھ خود کو دیگر شعرأ سے ممتاز رکھنے ہی کا تو ایک انداز تھا[3]۔ اسی
طرح جب اُردو خطوط کا آغاز کیا تو اپنے لبادے اور ٹوپی کی مانند اس میں بھی جدت پسندی
سے اپنی انفرادیت منوانے کے لیے نئی راہ نکالی۔ اس کا دعویٰ انہوں نے "پنج آہنگ"
میں بھی کیا ہے[4]۔"

غالب کے خطوط سے اس کی جو نرگسی تصویر ابھرتی ہے اس میں اشعار مزید
رنگ آمیزی کرتے ہیں۔ اس نے کہا تھا:

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

نفسیاتی لحاظ سے یہ واقعی درست ہے اس کے بعض اشعار، ایسے اشعار جو غزل

---

[1]: منشی شیو نرائن کو ایک خط میں لکھا ہے "نواب اسد اللہ خان لکھو یا مرزا اسد اللہ خاں۔
بہادر کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے"۔

[2]: فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ بگزر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگِ من است۔

[3]: مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل
ہوتے ہیں ملول اس کو سن کر جاہل
آسان کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل!

[4]: "غالب — خطوط کے آئینہ میں"۔

کے روایتی اور سکہ بند مضامین سے ہٹ کر ہیں ــــ واقعی اس کے دل (اور ذہن) کا معاملہ کھول کر رکھ دیتے ہیں ۔

اس موقع پر اس امر کی وضاحت لازم ہے کہ غالب کے تمام کلام ہی کو نرگسی نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اس کا مزاج فلسفیانہ تھا اور اس نے زندگی اور اس کے مسائل پر فلسفیانہ انداز سے ہی نہ سوچا بلکہ غم کا تو باقاعدہ فلسفیانہ تصوّر بھی ملتا ہے ۔اسی طرح کچھ تصوف بھی ہے ۔گو وہ برائے شعر گفتن ہی سہی ۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اس کے رنگارنگ کلام پر صرف نرگسیت کا لیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں اس کی تحلیلِ نفسی کر دینا غالب کی تمام شاعری کو غلط رنگ میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ ادب کے قارئین کو گمراہ کرنے کے مترادف بھی ہو گا ۔لیکن اس احتیاط پسندی کے باوجود اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے کلام میں نرگسیت ایک قوی رجحان کی صورت ہی میں نہیں ملتی بلکہ یہ رجحان ایک مخصوص انداز سے اظہار بھی پاتا ہے ۔

غالب کی غزلوں میں نرگسیت اپنے سیدھے سادے مفہوم یعنی الفتِ ذات ہی میں نہیں ملتی بلکہ منشور (PRISM) سے گزرتی شعاع کی مانند وہ کئی رنگوں میں جھلکتی ہے وہ اپنے عیوب پر نازاں ہو یا اپنے جذبات کے بارے میں مبالغہ برتے ، وہ پرانے عاشقوں پر طنز کرے یا حسن پر اپنی برتری ثابت کرے، وہ محبت کا جواب محبت سے چاہے یا رشک کا مریضانہ اظہار ہو اور یا پھر خالص تعلّی ۔ اس نے ان سب پر اپنے مخصوص انداز میں اشعار کہے لیکن ان سب نے جلا نرگسیت ہی سے پائی ۔

مندرجہ ذیل مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی :

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

نام کا میرے ہے جو دُکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہُوا

ان تمام اشعار میں روایتی مضامین کو روایتی انداز (اور بعض اوقات مبالغہ) سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن ذرا غور سے یہ واضح ہو جائے گا کہ یہ روایتی مضامین اور بیان کا مبالغہ دونوں ہی غالب کی "میں" کو اجاگر کرتے ہیں اور ان تمام اشعار میں متنوع انداز سے اس نے اپنی ذات کو PROJECT کرنے کی کوشش کی۔ اس موقع پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ ایسے روایتی

اشعار تقریباً ہر غزل گو کے ہاں مل سکتے ہیں۔ پھر غالب کے ان اشعار نے کیوں نفسی اہمیت حاصل کی؟ دیگر شعراء کے ہاں یقیناً ایسے اشعار ملتے ہیں اور نہ اسے جھٹلانے کی ہی ضرورت ہے۔ اور اگر ان کے کلام میں نرگسیت کے غماز اور اشعار بھی ملیں تو اس نوع کے بظاہر عام اور گھسے پٹے مضامین والے اشعار بھی نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں (اس ضمن میں میر کی مثال بھی دی جا سکتی ہے) غالب کے یہ اشعار بھی روایتی ہونے کے باوجود اسی لیے نفسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اشعار سے غالب کی شخصیت کی بننے والی تصویر کو مصوری کی شبیہہ سے نہیں بلکہ کسی MOSAIC سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایسے اشعار جب انوکھا نادیہ یا نیا رنگ مہیا کرتے ہیں تو پھر روایتی اور پامال ہونے کے باوجود انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ان روایتی اشعار کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے ضمن میں اس نے بعض اوقات روایت شکنی کا ثبوت دیتے ہوئے کہیں بلا واسطہ اور کہیں بالواسطہ طور سے اپنی نرگسیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس مقصد کے لیے ان اشعار کا مطالعہ بے حد دلچسپ ہے۔ جہاں دنیائے عشق کے مسلّمہ قوانین اور بعض نامور ہستیوں کے ساتھ اپنا موازنہ کرتے ہوئے ان پر طنز سے اپنی اور اپنے عشق کی برتری ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ یہ مثالیں نمایاں ہیں:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسدؔ
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

عشق و مزدوریٔ عشرت گہِ خسرو کیا خوب
ہم کو تسلیم نکو نامیٔ فرہاد نہیں

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

فنا تعلیمِ درسِ بے خودی ہوں اُس زمانے سے
کہ مجنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دبستاں پہ

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلید تنک ظرفیٔ منصور نہیں

پہلے اشعار کے برعکس ان اشعار میں نہ تو روایتی مضامین ہیں اور نہ غلط قسم کا مبالغہ ہی۔ بلکہ جدّت پسندی سے کام لیتے ہوئے بعض روایات اور مسلّمات کی تکذیب تو کی لیکن اس انداز سے کہ ساتھ ہی اپنی ذات بھی ابھر آتی ہے۔ پہلے شعر میں گو اپنی ذات کا واضح طور سے تذکرہ نہیں کیا گیا لیکن فرہاد کو یوں سرگشتۂ خمارِ رسوم وقیود کہا گیا کہ قاری کے ذہن میں خود بخود ہی تقابل سے غالب کا عشق آجاتا ہے جس میں تیشے کے بغیر ہی مرا جاتا ہے؛

مر گیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالبؔ
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسےٰ نہ ہُوا

غزل کی سب سے قدیم اور اہم روایت عشق ہے اور غالب اس روایات کی علامت پر ہی طنز نہیں کرتا بلکہ وہ تو حسن پر بھی چوٹ کرنے سے گریز نہیں کرتا :

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حُسن
دستِ مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا

اس انداز کے حامل اشعار زیادہ نہیں۔ لیکن جو تھوڑے بہت ہیں ان کی اہمیّت اس بنا پر مسلّم کہ اپنی ذات میں مست اور اپنے وجود کے حسن میں غرق کوئی نرگسی ہی طعنہ زن ہو سکتا ہے :

نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالبؔ
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو

اس تمام غزل میں محبوب سے خطاب کا جو انداز رکھا گیا ہے اس کا اندازہ اس ایک شعر سے ہی لگایا جا سکتا ہے :

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

محبوب سے خطاب کا یہ طریقہ ایک نئی بات تھی۔ یہ ایک ایسے عاشق کے جذبات ہیں جو خود کو کم تر نہیں سمجھتا۔ اسی لیے تو غالب یک طرفہ محبت کا قائل[۱] نہیں۔ اب تک تو غزل کا عاشق عشق کی آگ میں جلتا اور اس پر ناز کرتا ہے لیکن غالب نے عشاق کی اس بھیڑ سے خود کو یوں ممیز کیا :

نوازش ہائے بیجا دیکھتا ہوں
تغافل ہائے رنگیں کا گلہ کیا؟

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا؟

---

[۱] : نوٹ دوسرے صفحے پر دیکھیے۔

سُن اے غارت گرِ جنسِ وفا سُن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا؟

وہ بھی دن ہو کہ اس ستمگر سے
ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز

اور اس رجحان کی انتہا پسندانہ مثالیں یوں ہیں :

واں وہ غرورِ عزّ و ناز یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

محبوب کے بارے میں ایسا رویّہ رکھنے کی سب سے بڑی وجہ الفتِ ذات ہے اور ایسی مسلسل غزلوں، متفرق اشعار اور مقطعوں کی کمی نہیں جنہیں نرگسیت کی واضح مثال قرار دیتے ہوئے اس کی ذات کے لیے کلیدی اہمیت کا حامل قرار نہ دیا جا سکتا ہو۔ اس موقع پہ مقطع کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ نفسیاتی لحاظ سے غزل میں مقطع اس بنا پر خصوصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ تخلص کی وجہ سے بعض اوقات شاعر اسے بالکل ذاتی بناتے ہوئے اس

لہ : غالب کا ایک غیر مدوّن شعر یوں ہے :

مزا تو جب ہے کہ اے آہِ نارسا ہم سے
وہ خود کہے کہ بتا! تیری آرزو کیا ہے؟

سے نرگسی رجحان کی تسکین کا سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے تعلّی کی ذیل میں آنے والے تمام مضامین دراصل نرگسیت کے غماز ہوتے ہیں ــــ حریفوں پر چوٹیں، ناقدری زمانہ، فن کا زعم اور الفتِ ذات کے تحت خالص شخصی انداز اپنانا ــــ غرضیکہ اس میں خاصا تنوع ملتا ہے۔ ایسے اشعار غزل کے درمیان بھی مل سکتے ہیں لیکن تخلص کی بناء پر مقطع میں یہ نفسی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں (تخلص کا انتخاب جن نرگسی رجحانات کی آئینہ داری کر سکتا ہے ان کا مطالعہ اور تفصیل کا موقع یہاں نہیں) غالب کے بعض مقطعے ہی ان کی نرگسیت پر روشنی ڈالتے ہیں:

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

جو یہ کہے کہ ریختہ کیوں کر ہو رشکِ فارسی
گفتہ غالبؔ ایک بار پڑھ کے اسے سُنا کہ یُوں

اور اس مقطع میں منفی انداز سے نرگسیت کو ابھارا ہے:

غالبِؔ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

غالب کی نرگسیّت مقطعوں کے علاوہ بھی اظہار پاتی رہتی ہے:

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

اس ضمن میں ان کی بعض (مسلسل) غزلیں بھی خصوصی توجہ چاہتی ہیں اور یہ دو غزلیں تو خاص اہمیت رکھتی ہیں ان کے مطلعے درج ذیل ہیں:

ہر قدم دورِیِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اور

بازیچۂ اطفال ہے دنیا میرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے

لیکن نرگسیت کے مطالعہ میں سرِ فہرست ان کی یہ مشہور غزل ہے اور میرے خیال میں یہ غالب ہی کی نہیں بلکہ اُردو کی بہترین نرگسی غزل ہے۔ اس کا مطلع اور مقطع درج ہیں:

حُسن غمزہ کی کشاکش سے چھُٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد
آئے ہے بیکسیٔ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

ان تینوں غزلوں کی ردیفیں بھی نفسیاتی دلچسپی کی حامل ہیں۔ ردیف کو ذات کا حوالہ بنا کر ان تینوں غزلوں کا مسلسل ہونا اس امر کا غماز ہے کہ تخلیق کے اس ارتقائی انداز سے شاعر جو لاشعوری تسکین پا رہا تھا وہ اسے ایک آدھ شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں اس سے ایک ہی جذبے کی حامل مسلسل غزل لکھواتی ہے۔ یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جب لاشعور تخلیقی لاشعور کا روپ دھار لیتا ہے۔

غالب کا شدید بلکہ مریضانہ رشک مدّتوں سے نقادوں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ میرے خیال میں اس کا بھی نرگسیت کی روشنی میں جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ نرگسی کے لیے اوّل تو اپنی ذات کے دائرے سے نکلنا اور (مریضانہ حالتوں میں اچھی خاصی دلدل ثابت ہونے والی) الفتِ ذات سے چھٹکارا پانا ہی آسان نہیں لیکن جب وہ کسی اور ہستی میں اپنی ذات کی جھلک دیکھے تو پھر وہ کیونکہ اس سے اپنی ذات کی تطبیق کر لیتا ہے اس لیے اس کی

محبت بھی روایت کے نرگس ایسی ہوگی۔ یعنی محبوب کو آئینہ تصوّر کرتے ہوئے اس میں اپنا ہی عکس دیکھا جائے گا۔ یوں محبوب محض گوشت پوست کے وجود سے بڑھ کر الفتِ ذات اور اس سے وابستہ نفسی تسکین اور لاشعوری آسودگی کے لیے ایک اعلیٰ اور ارفع تر علامت کا روپ دھار لیتا ہے۔ غالب کا یہ شعر تحلیلِ نفسی کے نرگسی مفہوم کی خوبصورت ترین تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ محبوب سے نرگسی محبت کی اساس بھی مہیا کرتا ہے:

پیج کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

یوں "بتِ آئینہ سیما" سے محبت دراصل اپنے آپ ہی سے محبت ہوتی ہے۔ اس پر مستزاد اپنے حسنِ انتخاب کا احساس جو اور بھی آسودگی بخش ثابت ہوتا ہے۔ غالب کی نرگسیت بھی جب اپنے لیے محبوب کے وجود میں پیوستگی کے لیے ایک مرکز تلاش کر لیتی ہے تو وہ کیونکہ بنیادی طور سے صحت مندانہ نہیں اس لیے تصرفیت کو جنم دے کر رشک و حسد کے لیے مہیج بہم پہنچاتی رہتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار غالب ایسا نرگسی ہی لکھ سکتا ہے:

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

ابھرا ہوا نقاب میں ہے اُن کے ایک تار
مرتا ہوں میں کہ یہ نہ کسی کی نگاہ ہو

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں؟

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اُسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنّا نہیں کرتے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہمسفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

مردِ عاشق کی مثال ـــ غالب

"بھئی، مغل بچّے بھی غضب کے ہوتے ہیں۔ جس پہ مرتے ہیں، اُسے مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے بیٹھے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے با آنکہ یہ کوچہ چھُٹ گیا۔ اس فن سے بھی بیگانہ محض ہوگیا ہوں۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔"

اس خط سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب سے تعلقات کے معاملے میں غالب نرا شاعر ہی نہیں بلکہ مرد بھی تھا!

غزل کی شاعری میں غالب پہلا مردِ عاشق نہیں بلکہ اس سے پہلے بھی کئی شاعر اپنے اپنے محبوبوں کے مخصوص تصور سے اپنی اپنی مردانگی کے اظہار کی کوشش کر چکے ہیں۔ قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے غزل گو شعراء تک اکثریت کے روایتی عشقیہ مضامین باندھتے رہنے کے باوجود بہت سے شعرأ میں نفسیاتی رجحانات، ذاتی زندگی، جذباتی حادثات اور جنسی میلانات سے جنم لینے والی مردانہ انفرادیت کی بنا پہ واضح طور سے امتیاز بھی کیا جاسکتا ہے۔ اسی لیے تو قلی قطب شاہ، ولی، میر، جرأت، مومن، داغ، حسرت اور فراق وغیرہ کے نام سے ہی ہمارے سامنے ان کے عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب کی ایک واضح تصویر ابھر آتی ہے، بلکہ ژرف نگاہی برتنے پہ اس سے ہم شاعر کی شاعرانہ انفرادیت کی تفہیم کے ساتھ ساتھ بعض شخصی اور نفسی میلانات کا کھوج بھی لگا سکتے ہیں۔ اسی سلسلے میں ایک

اور نکتہ بھی روشن ہوتا ہے کہ کچھ شعرائے عشق، اس کی مختلف النوع کیفیات اور ان کے زیرِ اثر دل کی رنگ بدلتی دنیا کی عکاسی پر زیادہ توجہ دی ہے جبکہ بعض محبوب کو مرکز بنا کر اس کے گرد جذبات، احساسات، خیالات اور تصوّرات کا ایک طلسم خانہ تعمیر کرتے ہیں۔ قلی قطب شاہؔ ولی اور میر اوّل الذکر اور بقیہ شاعر موخر الذکر گروہ سے وابستہ سمجھے جاتے ہیں۔ بظاہر عشق اور محبوب ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں بلکہ بعض کو مترادف بھی معلوم ہوتے ہوں گے، لیکن ان میں نازک سا فرق ملتا ہے۔ عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ سائیکی کی گہرائیوں سے پھوٹنے کے ساتھ ساتھ بعض اوقات نرگسی رجحانات سے بھی رنگ مستعار لیتا ہے۔ اپنی انتہائی صورتوں میں یہ خود محبوب سے بھی ماورا ہو کر فنافی العشق کی منزل تک پہنچا کر اس نفسی کیفیت کو جنم دینے کا باعث بن سکتا ہے جہاں فرد فطرت کے حسن اور کائنات کے ذرّہ ذرّہ میں کسی اور ہستی کا جلوہ بھی دیکھنے لگتا ہے لیکن محبوب سے وابستہ تصورات بالعوم فرد کو اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دیتے اور اپنی اصل میں یہ کسی پیکر اور بت کے مرہونِ منت ہیں۔ اس میں جنس کی بھی کافی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔

اگر اس کا اظہار گھٹیا طریقہ سے ہو تو وہ جرأت (یا دیگر لکھنوی شعراء) کی معاملہ بندی کا روپ دھارتی ہے اور اگر صحت مند حدود میں رہے تو حسرت اور فراق کی غزل کو جنم دیتی ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا، ان میں بہت نازک سا فرق ہے اور ہم کسی طور سے بھی عشق یا محبوب سے متعلق مضامین کی خانہ بندی نہیں کر سکتے۔ نہ تمام شعرا کی اسی بناء پہ درجہ بندی ممکن ہو گی کیونکہ یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ ایک عشق کے وسیلہ سے محبوب کے تصور تک پہنچے اور دوسرا محبوب کی وساطت سے عشق کے رموز سے آگاہی کے بعد خود آگہی حاصل کرے۔

ان نمائندہ شعرا کے تجزیہ میں غالب کا نام شعوری طور سے نہیں لیا گیا، کیونکہ غالب نے عشق اور محبوب دونوں ہی کے بارے میں اپنے مخصوص فلسفیانہ انداز سے تو سوچا مگر جس چیز سے اس کی عشقیہ شاعری انفرادیت حاصل کرتی ہے وہ اس کی ایک اور ہی خصوصیت

ہے یعنی ۔ محبوب سے تعلقات کا انداز !

غالب سے پہلے دبستانِ لکھنؤ کے شعرأ نے تصوف کے زیرِ اثر جنم لینے والے عشق کے مجرّد تصور کو ختم کر کے اسے زندگی کی عام سطح پر لا کر جنسی جذبات اور حیاتیاتی تہیجات سے ہم آہنگ کر کے اگرچہ غزل کی روایت میں ایک نیا تجربہ تو کیا، مگر طوائفیت اور معاشرہ کی انحطاط پذیری نے انہیں ابتذال، سستی لذتیت اور سوقیانہ پن کے مراحل سے گذار کر ریختی کی، دلدل میں پھنسا دیا۔ ہمیں یہ سب کچھ مومن کے ہاں بھی ملتا ہے اور انہوں نے خود بھی کم از کم نصف درجن عشق تو ضرور ہی کیے ہوں گے۔ مگر بعض اوقات ذاتی واردات کے بیان کے باوجود انہوں نے صحت مندی، جذباتی توازن اور ہیجانی اعتدال کا ثبوت دیا اور اساسِ عشق کے جنس پر استوار ہونے کے باوجود کلام کوئی جنسی دلدل نہیں بن جاتا۔ غالب کا معاملہ ان سب سے قدرے جُدا ہے۔

ادبی روایات نے ابلاغ کا جو سانچہ اس تک بہم پہنچایا تھا وہ اسے "تنگنائے" سمجھنے کے باوجود اپنانے پر مجبور ہی نہ تھا بلکہ یہ بھی احساس تھا کہ :

بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

اپنے ہمعصروں کے ساتھ ماضی کے عظیم شعراء کا عشقیہ کلام بھی اس کے سامنے تھا جن میں تصوّف اور معاملہ بندی کی دو انتہاؤں کے درمیان عشق و محبوب کے سلسلے میں بہت کچھ کہا جا چکا تھا۔ ان سب پر مستزاد اس کی اپنی اَنا[1] اور پندار ۔ جس نے بیدل کے تتبع میں اُلجھے اُلجھے مضامین بندھوائے، تو کبھی نسلی برتری اور فارسی دانی کے احساس نے اسے ہوا دی۔

---

[1] منشی شو نرائن کو ایک خط میں لکھا ہے :۔

"نواب اسداللہ خاں لکھو یا مرزا اسداللہ خاں ــــــــــ "بہادر" کا لفظ دونوں حال میں واجب اور لازم ہے۔"

غرض عام وضع قطع میں انفرادیت سے لے کر خطوط تک جدت اور نئے اسلوب کی صورت میں اس نے گوناں گوں طریقوں سے انائی اظہار کی راہیں تراشیں۔

اور یہی وہ عوامل ہیں جو محبوب سے تعلقات کے انداز کا تعین کرتے ہیں۔ غالب غزل کی روایات سے بغاوت نہ کر سکتا تھا، کیونکہ دیگر شعراء کی مانند اس کے شعری احساس کی اساس غزل اور اس کی روایات پر ہی مبنی تھی۔ ذاتی اپج اور انفرادیت کے باوجود وہ اظہار کے اس سانچے میں ڈھلنے والے روایتی مضامین بھی ادا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محبوب کے سراپا یا اس کے حسن سے پیدا شدہ کیفیات کے ابلاغ میں بالعموم انہی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لیا گیا ہے جن میں غزل کے مزاج سے ہم آہنگی پائی جاتی ہے:

دیکھو تو دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا
موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں

؏ لرزتے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

وغیرہ اجزائے کلام اسی انداز کے حامل ہیں۔

جہاں تک انا کا تعلق ہے تو یہ بھی غزل کے مزاج سے ہم آہنگ احساس نہیں اور غزل بھی وہ غزل جس میں تصوف فرد کو "جزو" کی مانند "کُل" میں مدغم ہونے کا مشورہ دیتا ہو اور جہاں میر یہ کہتا ہے:

خدمت میں اس صنم کے کٹی عمر برہمیں
گویا کہ اس سے روز نئی بندگی ہوئی

تھے دست بستہ حاضر خدمت میں میرؔ گویا
سیمیں تنوں کے عاشق ہیں زر خرید ہم

دور بیٹھا غبارِ میرؔ اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

میرؔ کا خصوصی تذکرہ یوں کیا گیا کہ غالبؔ نے شعوری طور پر "معتقدِ میرؔ" بننے کی سعی کی تھی۔ یہ پیروی محض سادگیٔ بیان تک ہی محدود رہ سکتی تھی۔ کیونکہ میرؔ اور غالبؔ کے مزاج میں خاک بسر اور عرش نشیں ہونے کا التزام اتنا ملتا ہے کہ اسے بُعد ہی کہہ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے میرؔ کے شاعرانہ لہجے کا یوں تجزیہ کیا ہے :

"میرؔ کا لہجہ دردمندوں، مصیبت زدوں، خانقاہی قلندروں، سیلانیوں کا سا لہجہ ہے جس کے پیرایوں میں غریبانہ مسکینی، دیہاتی معصومیت، عاشقانہ مجبوری، مسافرانہ کسمپرسی اور مجذوبانہ مخبوط الحواسی پائی جاتی ہے۔" (نقدِ میرؔ ص : ۳۱۳)

کیا یہ سب کچھ غالبؔ کے لہجہ یا شاعرانہ مزاج میں بھی ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ غالبؔ ایک مرد عاشق ہے اور مرد یک طرفہ عشق کے قائل نہیں ہوتے۔ گو روایتی طور سے غالبؔ نے بھی محبوب کی جفا، اپنی ناکام وفا، عشق کی حرماں نصیبی وغیرہ کے مضامین باندھے ہیں، لیکن اس کا اصل انداز یہی ہے اور یہی اس کے عشقیہ کلام کو سمجھنے کے لیے کلید بھی۔ کیونکہ اسی سے وہ محبوب سے عاشقانہ تعلقات کے انداز کا یقین کرتا نظر آتا ہے اور مجموعی رویّہ کچھ اس قسم کا ہے :

وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سر گراں کیوں ہو

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

واں وہ غرور و عزّ و ناز، یاں یہ حجاب پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

اگر اس خود پسند شاعر کے محبوب سے تعلقات کے انداز کا نفسیاتی مطالعہ کیا جائے تو دو رجحانات خصوصی طور پہ نمایاں نظر آتے ہیں، ایک اذیت پرستی اور دوسرا رشک۔
اذیّت پرستی پہ مبنی مسرّت ایک مرض ہی ہے۔ بہت سے پیچیدہ نفسی عوامل کی بنا پہ محبوب (یا کسی اور) کے ہاتھوں جسمانی یا ذہنی آزار یا اذیّت پانے پر مسرّت یا لذت حاصل کی جاتی ہے۔ اذیت سے حظ کی کیفیت اگر ذہن تک محدود رہے تو وہ مسرت بن جاتی ہے، لیکن جنس سے وابستگی کے بعد یہ جسمانی لذت کا روپ دھار لیتی ہے۔ یوں تو غزل میں تیغ تلوار، خنجر، کٹار، تیر و تفنگ وغیرہ کی صورت میں ایک پورا اسلحہ خانہ ملتا ہے، لیکن غالب نے محبوب کے حسن کی داد کے لیے ان تشبیہوں اور استعارات سے کام لینے کے ساتھ ساتھ اپنے "حریصِ لذّتِ آزار" ہونے کا بھی ذکر کیا ہے اور خوب کیا ہے:

رفوئے زخم سے مطلب ہے لذت زخمِ سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذّتِ آزار دیکھ کر

اذیّت پرستی بہت زیادہ پیچیدہ نفسیاتی الجھن ہے۔ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار تو اور بھی ملتے ہیں، لیکن ان سے محض "لذّتِ زخم" ہی کا اندازہ ہوتا ہے،

لیکن اس کی وجوہ کے بارے میں ہم اندھیرے ہی میں رہتے ہیں۔ ہمارے ذہن میں یہ سوال بار بار ابھرتا ہے کہ کن نفسیاتی عوامل کی بنا پر غالب اذیت پرستا نہ لذت کے درجے تک پہنچا۔ لیکن دیوانِ غالب اس سوال کو پیدا کرنے کے بعد جواب مہیا کرنے سے قاصر نظر آتا ہے۔

سیدھی سی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ چونکہ ستم محبوب کے ہاتھ سے ہو رہا ہے، اس لیے شاعر اس سے لذت حاصل کرتا ہے (یا کرنے پر مجبور ہے) لیکن اس سے پہلے یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ غالب "دونوں طرف ہو آگ برابر لگی ہوئی" کا قائل ہے جو شخص سبک سری کر سرگرانی کا سبب دریافت نہ کر سکے، وہ بلا وجہ ظلم و ستم سے بھی لذت حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے ہم یہ مفروضہ قائم کرنے پر مجبور ہیں کہ یہ اذیت پرستی کسی نفسی الجھن ہی کی پیدا کردہ ہو گی۔

خوش قسمتی سے غالب کے خطوط نے بے تکلفی کی بنا پر ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لی ہے جس میں ہم اس کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے بیشتر نفسی محرکات کی جھلکیاں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے صرف ایک ہی خط سے یہ اقتباس کافی ہو گا:

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اپنے آپ کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں ...."

یہ ایک طویل خط سے چند منہ بولتی سطریں ہیں۔ غالب، بقول حالی "حیوانِ ظریف" تھا اور ظریفانہ رنگ کے ان خوشگوار خطوط میں ایسے چند تلخ و ترش خطوط اسی بنا پر سوانحی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ مزاح نے ان کا "کیمو فلاج" نہیں کیا بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ تلخیوں سے فرار کے لیے مسکراہٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ اس کے فلسفۂ غم کی اساس بھی تو یہ

مصرع ہی بن سکتا ہے :

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

کچھ ایسا ہی عالم ان تلخیوں کا ہے جنہوں نے اس میں محبت سے وابستہ اذیت پرستی پیدا کر دی۔

غالب کا رشک بھی مریضانہ نوعیت کا حامل ہے :

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرۂ غیر کا گلہ
ہر چند بر سبیلِ شکایت ہی کیوں نہ ہو

اور اس رشک کی انتہا یہ ہے :

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

رشک خود بھی جذباتی اُلجھنوں سے ہی جنم لیتا ہے۔ بالعموم عدم تحفظ کا احساس اس کی بنا بنتا ہے۔ جب فرد خود کو زندگی میں بے سہارا اور اپنی شخصیت کو لامرکز محسوس کرے تو اسے اپنی "سائیکی" میں ایک خلا محسوس ہوتا ہے جسے مخصوص حالات، ذہنی استعداد اور نفسی رجحانات کے مطابق دولت، شہرت، عزت وغیرہ کے حصول سے پُر کرنے کے لیے فرد سعی کناں ہو جاتا ہے۔ وہ اس خلا کو پُر کرنے کے لیے خواہ کچھ کرے یا نہ کرے لیکن ایک بات لازماً ہوگی کہ خلا کو پُر کرنے والی شے، تصور یا ہستی، کے بغیر اس کے لیے زندگی بے معنی ہو جاتی ہے، کیونکہ یہ سب اس کے لیے ایک ایسا سہارا ہوتا ہے جس کے بغیر اس کی شخصیت تاش محل کی طرح بکھر کر رہ جاتی ہے۔ شائلاک صفت لوگ اسی لیے دولت پر سانپ بن کر

بیٹھے رہتے ہیں اور کچھ یہی حال محبت کا ہے۔ اسی سے محبت تصرفیت میں ڈھل کر محبوب کے جملہ حقوق اپنے نام محفوظ کر دینے والے طرزِ عمل کو جنم دے کر عاشق کو کسی کنجوس کا روپ دے دیتی ہے اور رشک اسی تصرفیت کے مریضانہ اظہار کی ایک صورت ہے۔

غالب کے رشک میں بھی انانیت یا کم از کم ایک خاص طرح کی نرگسیت تو ضرور کارفرما ملتی ہے۔ نرگسی رجحانات کی بنا پر ایسے افراد اوّل تو محبت میں گرفتار ہی نہیں ہوتے لیکن اگر محبت ہو جائے تو یہ محبت شدید والہانہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ کیونکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ "اپنی محبت کی صورت میں محبوب کو متاعِ بے بہا سونپی جا رہی ہے۔ واضح رہے کہ غالب یہ بھی سمجھتا تھا:

آئے ہے بیکسیٔ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

اس شعر میں جس نرگسی خود پسندی کا اظہار کیا گیا ہے اس کی بنا پر ایسا عاشق اپنی قیمتی محبت کا امین ہونے کے باعث محبوب سے مکمل وفاداری کی توقع رکھتا ہے، اس پر مستزاد محبوب سے اذیت پرستانہ لذت کی وابستگی یا یوں محبوب سے تعلقات اچھی خاصی "ابنارمل" صورت اختیار کر کے اگر غالب کو عشق میں "شائلاک" بنا دیں تو اس پر تعجب نہ ہونا چاہیئے۔

غالب سیاسی انحطاط اور قدروں کے تغیّر سے جنم لینے والے عبوری دور کا مرد تھا۔ ایک حسّاس فنکار کی مانند اس کی شاعری میں ماحول اور فرد کے تصادم سے جنم لینے والی کئی کیفیات ملتی ہیں اس کی شاعری کا اصل مزاج تو فلسفیانہ ہے جس سے اس نے اپنے دوَر اور اُس دوَر کے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی لیکن یہ فلسفی فن کار مردِ بھی تھا اور اس کے ذہن میں وہ تمام پیچیدہ نفسی کیفیات ملتی ہیں جو جنسی ترغیب اور جنسی گریز کے درمیان ایک نقطۂ توازن کی صورت اختیار کر کے اس کی مردانہ انفرادیت اجاگر کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ محبوب اس کے لیے اہم سہی مگر داغؔ کی مانند اس کے اعصاب پر سوار بھی نہیں۔

Scanned by CamScanner

غالب کی شاعری میں جنس

غالب کی شاعری میں جنس، جنسی عناصر اور اشارات کے مطالعہ سے پیشتر ان اہم امور کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے جو غزل کی روایات کی صورت میں مختلف نسلوں کے لیے سامانِ تہیج بہم پہنچاتے رہے۔ لکھنؤ میں ریختی اور واسوخت ایسی اصناف اور غزل میں معاملہ بندی وغیرہ دراصل جنسیت ہی کی مرہونِ منت تھیں۔ لکھنوی شعرا بدنام سہی لیکن غزل میں جنس نگاری صرف انہیں سے مخصوص قرار نہیں دی جا سکتی، کیونکہ دلّی کے علاوہ بھی بعض اور دکنی شعراء کے ہاں اس رجحان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ دکن کا شاعر کیونکہ زمین اور اس کی بُو باس سے شمالی ہند کے شعراء کی مانند دور نہیں تھا، اس لیے اس کے ہاں جذبہ جسم کی پکار کے مترادف ہے۔ شاید اسی لیے دکن میں جنس نگاری نسبتاً معتدل اور صحت مند نظر آتی ہے جبکہ تمدنی پیچیدگیوں اور انحطاط پذیر تہذیب کے ملمع کی بنا پر لکھنؤ میں یہ جنس نگاری کجروی کی حدود میں جا داخل ہوتی ہے۔ اسی لیے تو دکن میں عورت کے عاشق بننے سے غزل میں وہی کوملتا اور جذبات کی گھلاوٹ پیدا ہوئی جو ہندی گیت کی عظیم ترین خصوصیات میں سے ہے۔ اس کے برعکس لکھنؤ میں عورت کا عاشق بننا ریختی کو جنم دیتا ہے۔

تصوّف اکثر شعراء کے لیے برائے شعر گفتن ہی سہی، لیکن اس کے زیرِ اثر لاجنس شاعری کا جو سلسلہ اردو غزل کی ابتدا ہی سے ملتا ہے، اس نے ایک ایسے دھارے کی صورت اختیار کر لی جس میں مختلف عمرانی اور سیاسی حالات کے ردِعمل کے باعث کمی بیشی تو ہوتی رہی، لیکن جو کلیتاً ختم نہ ہو سکا۔ تصوّف کے زیرِ اثر عشق کے جس تصور نے فروغ پایا، اس سے اگر ایک

طرف محبوب میں ماورائیت پیدا ہوئی تو دوسری طرف اس عاشقانہ خود سپردگی نے جنم لیا جس کی منزل فنا فی العشق اور جس کا مقصود ؎

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

قرار دیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں تصوف سے اخلاقیات کے جن تصورات کا اکتساب عمل میں لایا گیا ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ۔ کیوں کہ اُن کی بدولت عاشق کے کھل کھیلنے پر پابندی عائد رہی ۔ یوں دیکھیں تو غزلیہ شاعری دو قوی ترین مقناطیسوں کے درمیان لرزاں عشق کی ترجمان نظر آئے گی۔ اگر عشق کا جسمانی سطح پر جنسی جبلّت کی ترجمان زبان میں اظہار کیا گیا تو تصوف کی صورت میں واردات اور تزکیہ کی اصلاحات بروئے کار لائی گئیں۔

ہم جنسیت پر مبنی شاعری بھی اہمیت میں کم نہیں بلکہ اُسے تو دو دریاؤں کے درمیان "دوآبہ" سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے اور "ہم جنسی" کو حقیقت اور "مجاز" دونوں ہی سے وابستہ کیفیات کا مرکز بنا کر عشق کے جسمانی اور روحانی مظاہر کے لیے وسیلۂ اظہار بنایا جاتا رہا۔ اس پر مستزاد یہ کہ محبوب کی جنس واضح نہ کرنے کی روایت کی موجودگی میں تو ہم جنسیت پر مبنی شاعری کو قطعی اور دو ٹوک قسم کی عشقیہ شاعری قرار دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اپنی غیر ملاوٹ شدہ صورت میں تصوف کی ماورائیت اور جذبات کی شوریدہ سری سے معرّا یہ دو اور دو چار قسم کی جنسی شاعری قرار پاتی ہے۔

غالب کے تخلیقی شعور کی پختگی تک غزل ترقی کے کئی ادوار مکمل کر چکی تھی۔ دلی، میر درد اور لکھنوی شعراء کی صورت میں غزل کے انفرادی رجحانات روایات کی صورت میں تخصیص حاصل کر چکے تھے۔ جسمانی اور روحانی سطح پر عشق نے دو دھاروں کی صورت اختیار کر کے ایک طرف درد اور دوسری طرف بعض لکھنوی شعراء (مثلاً جرأت، انشاء وغیرہ) کے ہاں روحانیت اور جنسیت کی دو انتہاؤں کو جنم دیا جبکہ ذوجنسیت (BI SEXUALITY

میر تقی میر کی نمایاں خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے۔ ہم جنسیت اور مخالف جنسیت (HETRO SEXUALITY) ترازو کے دو پلڑے ہیں جن میں تول کر ہی میر کی شاعری کی قدر و منزلت متعین کی جا سکتی ہے۔

خود غالب کے ہمعصر مومن کی شاعری میں بھی جنس کا واضح شعور ملتا ہے جب کہ مومن کو تو اس بنا پر غالب پر فوقیت بھی دی جا سکتی ہے کہ غالب نے اگر ایک عشق کیا تو مومن نے کوئی نصف درجن کے قریب (ان کے ہر عشق کی یادگار ایک ایک مثنوی بھی ہے) کہنے کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے ہاں بھی اگر ایسے اشعار ملیں جن کی جنس کی روشنی میں تشریح و توضیح کی جا سکتی ہو تو یہ نہ تو کوئی ایسا باغیانہ فعل ہے اور نہ ہی چونکا دینے والا اقدام (جیسا کہ مضمون کے عنوان سے قاری کو احتمال ہو سکتا ہے)۔

اس کے ساتھ ہی یہ بھی ملحوظ رہے کہ غالب کا زمانہ سیاسی ابتری اور اس کے زیرِ اثر قدروں کی شکست کا زمانہ تھا۔ غالب اپنی نجی زندگی میں حسن پرست اور ایک جذباتی مرد بھی ہوگا۔ وہ آرام و آسائش کا دلدادہ اور ہر قیمت پر اپنا بھرم قائم رکھنے والا بگڑا رئیس بھی تھا۔ مگر اس کے باوجود وہ ابتری اور انتشار سے بھی آنکھیں بند نہ کر سکا۔ اسی لیے تو ایسے اشعار بھی ہیں ؎

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

دل ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اُٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے

غالب نے ایک ذکی الحس شاعر کی مانند اپنے ماحول کے تضادات اور اُن سے جنم لینے والے ردِ عمل کو کئی جہات پر محسوس کرتے ہوئے موضوعِ سخن قرار دیا۔ اس کی شاعری کے مجموعی تاثر کو "فلسفیانہ" قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے ہاں اقبال کی مانند باضابطہ نظامِ فکر تو نہیں، لیکن غالب نے اپنے عصری مسائل اور اس میں بسنے والے افراد کی تفہیم میں اپنے مشاہدے اور تجربات سے حاصل کردہ بصیرت ہی کو اپنا فلسفہ قرار دیا۔ لیکن فلسفی محض ذہن ہی تو نہیں بلکہ جسم بھی رکھتا ہے۔ غالب مرد بھی تھا، اس لیے اس کے کلام میں ذہنی پیچیدگیوں کے سراغ بھی ملتے ہیں۔ یہ وہ نفسی کیفیات ہیں جو جنسی ترغیب اور امتناعات (INHIBITIONS) سے جنم لینے والے گریز کے درمیان توازن سے اعتدال کا ایک انداز مرتب کرتے ہوئے غالب (یا کسی بھی مرد) کے جنسی مزاج اور مردانہ انفرادیت کو اُجاگر کرنے کا باعث بن سکتی ہیں۔

خطوط اور شاعری کے مطالعہ سے غالب کی جو تصویر اُبھرتی ہے، وہ زندگی اور اس کی دلچسپیوں سے پیار کرنے والے فرد[1] کی ہے کیونکہ اپنی ذات[2] سے پیار ہے، اس لیے وہ اس کے حوالے سے افراد و اشیاء کو پہچانتا ہے۔ یہ نکتہ اہم ہے کیونکہ اسی سے غالب کی طبع اور سخن کا رنگ "چوکھا" ہوتا ہے۔

---

[1] ایک خط ملاحظہ ہو۔

"۶۵ برس کی عمر ہے، پچاس برس عالمِ رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانعِ فسق و فجور نہیں۔ پیو، کھاؤ اور مزے اڑاؤ، مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے، کیسی اشک فشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا (باقی حاشیہ اگلے صفحہ پر)

غالب کی شاعری میں جنس کی رنگ آمیزی کے تجزیہ کے لیے راست قسم کے سوانحی حالات اور نجی مواد کے فقدان کی صورت میں، جب خطوط کی طرف رجوع کیا جائے تو ایک خط سے غالب کے عشق کا حال بھی معلوم ہوتا ہے :

"بھئی مغل بچے بھی غضب کے ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں، مار رکھتے ہیں۔
میں بھی مغل بچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو مار رکھا تھا۔
چالیس پالیس برس کا یہ واقعہ ہے باآنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے
بھی بیگانہ محض ہو گیا ہوں، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔
اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔"

"اعتراف" کی بناء پر یہ خط تاریک ماضی کو ٹٹولنے کے لیے روشنی کی ایک کرن ایسی اہمیت حاصل کر لیتا ہے گو اس سے جوانی کے اس جذباتی حادثے پر مجمل سی روشنی پڑتی ہے لیکن کسی ایسے حادثے کی وقوع پذیری کا علم بذاتِ خود بھی تو بہت اہم ہے۔ اس عشق کو

(بقیہ حاشیہ) شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ۔"

اس خط کے ساتھ ہی یہ اشعار بھی قابلِ غور ہیں :

۱؎ اسد اللہ خاں تمام ہوا
اے دریغا وہ رندِ شاہد باز

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

۲؎ غالب کا ایک شعر ہے :

سچ کہتے ہو خود بین و خود آراء ہوں نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئینہ سیما مرے آگے

جوانی میں چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش کا والہانہ اظہار بھی سمجھ سکتے ہیں، اور اسے شاعر کا اپنے تخیلی ہیولیٰ کی محبوب کے پیکر میں صورت پذیری بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت خواہ کچھ ہی ہو۔ لیکن جوانی کے اس واقعہ نے غالب پر جو شدید اثر کیا وہ اس فقرہ سے عیاں ہے کہ "اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔" غالب کیونکہ اعلیٰ تخلیقی قوتوں کا حامل تھا اس لیے شاعری کی صورت میں جذبے کا ترفع کر لیا اور یوں "زخم مرگِ دوست" تخلیقی تہیج بن جاتا ہے ۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ خواہشات جن کی چبھن کئی نفسیاتی الجھنوں کا باعث بن کر شخصیت کی صحت مند نشوونما کے لیے رکاوٹ بن سکتی تھی، ان سب کا اظہار بلکہ تزکیہ جب غزل میں ہوا تو ـــــ آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ۔ ایسی حالت ہوگئی۔ غالب کے ہاں روایتی مضامین سے قطع نظر عشق اور محبوب کا جنس پر استوار جو تصور ملتا ہے، کہیں وہ اس ناکام عشق کا عطیہ تو نہیں ؟

"خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بے داد گر کو میں
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام "پر ہوس"!
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں "آرزو"
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نو بہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

ع ہیں اور "خطِ وصل" خدا ساز بات ہے
ع غالب مجھے ہے اس سے "ہم آغوشیٔ آرزو"

"خواہش" ـ "ہوس" ـ "تاکے ہے پھر نگاہ" ـ "خطِ وصل" ـ "ہم آغوشیٔ آرزو" محض

الفاظ نہیں بلکہ تمناؤں کے اظہار اور کیفیات کی تفہیم کے لیے اشاریوں کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار کے مطالعہ سے غالب کے جذبات کے بارے میں جو خاکہ ذہن میں اُبھرتا ہے، وہ یک رنگ نہیں بلکہ اسے MOSAIC سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے، جب کہ اس مشہور شعر میں تو اس نے اپنے حوالے سے ہر مرد کی خواہش کا اظہار کیا ہے:

ے نیند اُس کی ہے، دماغ اُس کا ہے، راتیں اُس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

اس ضمن میں غالب کے تصورِ محبوب کا جائزہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ کچھ شعراء نے عشق (حقیقی یا مجازی کی تخصیص نہیں) سے وابستہ جذبات و احساسات کی عکاسی کو مرکزِ توجہ بنا کر ان رنگ بدلتی کیفیات کے اظہار ہی کو کمالِ فن بنا لیا، جب کہ بعض نے محبوب کی ذات کے گرد تصورات کا "جہانِ نو" تعمیر کیا۔ محبوب کا پیکر ایک منشور (PRISM) کی صورت اختیار کر لیتا ہے، عشق یک رنگ شعاع ہے جبکہ محبوب کی ذات اس میں قوسِ قزح ایسی رنگا رنگی پیدا کرتی ہے، بظاہر عشق اور محبوب میں فرق نہیں معلوم ہوتا اور انھیں بالعموم مترادف سمجھا جاتا ہے، لیکن ان میں باریک سا فرق ہے، عشق لطیف اور دائمی نوعیت کا جذبہ ہی نہیں بلکہ "لاجنس" سے لگاؤ کی اعلیٰ ترین صورت بھی۔ ابتداً محبوب ہی اس کا محرک بنتا ہے لیکن انتہائی صورتوں میں محبوب سے بھی بے نیاز ہو کر اور اس کے شخصی تصورات سے ماوراء ہو کر جب فنا فی العشق کی منزل آتی ہے تو شاعر اس نفسی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے، جہاں فطرت اور اپنی ذات دونوں ہی میں اُسے کسی اور جمالِ جہاں آرا کا عکس نظر آتا ہے اور یوں اُس کا دل اور نبضِ کائنات ایک ہی تال پر رقص کناں ملتے ہیں، لیکن محبوب کے وجود سے پھوٹنے والے تصورات اتنی بلند پروازی کی اجازت نہیں دے سکتے۔ ان کی اساس کیونکہ جنس پر استوار ہوتی ہے اور

مقصود وصل سے تکمیلِ ذات ہے، اس لیے ماورائیت اور بلند پروازی کی بجائے زمین کے پودوں کی طرح ایک دوسرے کی طرف جھکنے اور چمٹنے کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے ۔ غالب نے عشق کا تذکرہ بھی کیا مگر وہ درد کی مانند اس میں ڈوب کر نہیں رہ جاتا، وہ طبعاً صوفی نہیں اس لیے "یہ مسائل تصوّف، یہ تیرا بیان غالب" کہہ کر ساتھ ہی یہ بھی احساس کرا دیتا ہے " تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا"۔

غالب کی شاعری میں SACRED اور PROFANE کا عجیب فن کارانہ امتزاج ملتا ہے چنانچہ یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار یوں کلیدی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں کہ اس کے عشق اور محبوب کے تصوّر میں کسی حد تک اس کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ انفرادیت پسندی کے باوجود غالب کے ہاں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ان کی نفسی کیفیات کے غمّاز یا عکّاس نہیں بلکہ محض قافیہ کی رعایت یا غزل کی روایت کی پیروی ان کا باعث ہے۔ اس لیے غالب کے تصوّرِ محبوب کا جائزہ لینے کے لیے صرف انھی اشعار پر خصوصی توجہ دینے کی ضرورت ہوگی جو اس کے مخصوص رنگ کے مظہر اور نفسی طبع کے غمّاز ہوں :

میں جو کہتا ہوں کہ ہم لیں گے قیامت میں تمھیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں[1]

ضد کی ہے اور بات مگر خُو بری نہیں!
بھولے سے اس نے سینکڑوں وعدے وفا کیے

---

[1] غالب کو یہ تصوّر بہت محبوب معلوم ہوتا ہے ایک اور شعر بھی اسی مضمون کا ہے :

ان پری زادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں

غیر کو یارب وہ کیوں کر منع گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے

ہو کے عاشق وہ پری رُخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے

اس نزاکت کا بُرا ہو وہ بھلے ہیں تو کیا!
ہاتھ آئیں تو انہیں ہاتھ لگائے نہ بنے[1]

محبوب کی یہ تصویر یک رُخی نہیں، بلکہ متنوع خصائص اُجاگر کرتی ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ "ہم حور نہیں" اسے ماورائیت سے معرّا کر کے زمین پر لے آنے کے مترادف ہے۔ وہ ضدی سہی لیکن "خو بُری نہیں" اور پھر حیادار اتنا کہ شرم کی بنا پر وہ غیر کو منع گستاخی بھی نہیں کر سکتا اور شاید اسی لیے عاشق ہو کر اس پری رُخ کا رنگ کھلتا جائے ہے"۔

غالب کے ہاں SACRED اور PROFANE کے جس امتزاج کا اشارتاً ذکر کیا گیا ہے اس کا اندازہ محبوب کے تصوّر کے ضمن میں بھی ہو جاتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار سے ایک کومل شخصیت کا تصوّر اُبھرتا ہے۔ اب ذرا یہ اشعار بھی ملاحظہ ہوں۔ یہ اس "حیادار پری رُخ" کا دوسرا رُخ ہے:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دُکھ تری مژہ ہائے دراز کا

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ
سبب کیا ہے خواب میں آ کر تبسم ہائے پنہاں کا

---

[1] ولی کا ایک شعر ہے ؎

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگاہ جس قدِ نازک پہ گرانی

مے وہ کیوں بہت پیتے بزمِ غیر میں یارب
آج ہی ہوا منظور اُن کو امتحاں اپنا

میں اُنہیں چھیڑوں اور کچھ نہ کہیں
چل نکلتے جو مئے پئے ہوتے

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خُو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

سوال یہ ہے کہ ان متضاد خطوط سے مرتب ہونے والی محبوب کی یہ تصویر حقیقی ہے یا غالب کی اپنی PROJECTION یہ ایک ایسا دلچسپ اور اہم سوال ہے، جس کا صحیح جواب نہ ملنے کے باوجود سوال کی نفسیاتی اہمیت کم نہ ہوگی۔

غالب کا ایک مشہور شعر ہے :

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے

نفسیاتی لحاظ سے اس شعر کی تحلیل کریں تو غالب کے تحت الشعور میں دو رجحانات کی کارفرمائی کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، ایک کمزوری کا احساس اور دوسرے نظارے سے تسکین۔ یہ دونوں رجحانات بہت قوی ہیں۔ بظاہر تو یوں معلوم ہوتا ہے گویا نظارہ پرستی کمزوری کی وجہ سے ہے۔ لیکن اشعار کے تفصیلی مطالعہ کے بعد ایسا نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اپنی جداگانہ حیثیت میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں کمزوری کا احساس اشعار کے علاوہ خطوط سے بھی مترشح ہے۔ خطوط میں مختلف بیماریوں کے حوالے سے جسمانی کمزوری کا تذکرہ ملتا ہے بلکہ کافی سے زیادہ تذکرہ ہے ظاہر ہے اشعار میں معدہ کی خرابی اور پاؤں کے ورم اور ان سے پیدا ہونے والی جسمانی کمزوری کی تصویر کشی نہ ہو سکتی تھی، لیکن پھر بھی کمزوری کی بات کی گئی ہے۔ یہ اعصابی کمزوری بھی ہو سکتی ہے اور اس سے

بڑھ کر جنسی کمزوری بھی۔

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا
ہے دل پہ بارِ نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو

کر دیا ضعف نے عاجز غالب
ننگِ پیری ہے جوانی میری

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں تمہیں
وہ ولولے کہاں وہ جوانی کدھر گئی

کم ازکم یہ اشعار محض اور بے معنی کمزوری کے غمّاز تو نہیں ہو سکتے۔ اس موقع پر اعتراض کرتے ہوئے اسے محض توجیہہ قرار دیا جا سکتا ہے، اگر یہ توجیہہ ہی ٹھہرے تو توجیہہ ریت کے محل کی طرح بے بنیاد تو نہیں ہوتی یا اگر اب تک اور کسی نقّاد کا اس مفہوم کی طرف دھیان نہیں گیا تو ان اشعار سے جو ایک خاص نوع کا مفہوم بالکل واضح طور سے مترشح ہے، اسے غارت تو نہیں کیا جا سکتا؟ غالب کو اس کمزوری کا "مِراق" معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ متفرق اشعار کے ساتھ ایک مسلسل غزل بھی کہی ہے۔ آٹھ اشعار کی اس غزل میں صرف حذف شدہ دو اشعار مرکزی موڈ سے ہٹ کر ہیں، ورنہ باقی سب کا مضمون کمزوری اور اس سے وابستہ کیفیات ہی ہیں:

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں؟

فرصتِ کاروبارِ شوق کسے
ذوقِ نظارۂ جمال کہاں؟

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں؟

ایسا آساں نہیں لہو رونا
دل میں طاقت جگر میں حال کہاں؟
ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں؟
مضمحل ہو گئے قویٰ غالب
وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

مسلسل غزل نفسیاتی لحاظ سے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ غزل کے تکنیکی لوازم جس انتشارِ فکر کے متقاضی ہیں، اس کی بنا پر جذبہ پھیل کر نہیں بلکہ سمٹ کر اظہار پاتا ہے۔ اُمڈے احساسات کیوں کہ گھٹاؤں کی طرح کھُل کر نہیں برستے، اس لیے دو مصرعوں میں بجلی کی لمحاتی چمک کی مانند غزل گو کو سب کچھ دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کی صورت میں جو ارتفاع ہوتا ہے اور اس سے شاعر جو لاشعوری تسکین حاصل کرتا ہے، وہ اُسے ایک شعر تک محدود نہیں رہنے دیتی اور یوں وہ ایک خاص نفسی کیفیت کے تحت مسلسل کہے جاتا ہے۔ غالب کے ہاں مسلسل غزلیں کم ہیں۔ لیکن جو ہیں وہ کسی نہ کسی نفسی کیفیت کے لیے کلید کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔

غالب کے ہاں نظارہ پرستی کو دوسرا قوی رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیا اس کی وجہ "گو ہاتھ میں جنبش نہیں" ہے یا کوئی اور نفسیاتی باعث! اس کے بارے میں حتمی طور سے کچھ نہیں کہا جا سکتا، لیکن اتنا ہے کہ اشعار اور مصرعوں کے علاوہ غالب کے ہاں ان تراکیب کی بھی کمی نہیں جن کا تعلق "دید" یا "دیدہ" سے ہے۔

'دیدہ نم' ـــ 'عیدِ نظارہ' ـــ 'جلوۂ گل' ـــ 'نگاہِ شوق' ـــ 'دیدۂ یعقوب' ـــ 'جلوۂ ناز' 'بہارِ نظارہ' ـــ 'چشمِ حسود' ـــ 'نگاہِ آفتاب' ـــ 'موجِ نگہ' ـــ 'برقِ نظارہ سوز' وغیرہ ایسی ترکیبوں کی محض چند مثالیں ہیں۔

مندرجہ ذیل مصرعوں میں بھی یہی مضمون اُبھارا ہے :

ع شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا ؟

ع کون لا سکتا ہے تابِ جلوۂ دیدارِ دوست ؟

ع تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے

ع لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

ع مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی

نظارہ پرستی سے لے کر جنسی نظارہ پرستی (VOYERiSM) تک دیکھنے کے جو مراحل ہیں، غالب کے ہاں ان کے نشانات ملتے ہیں۔ کچھ تو اس روایت کے باعث کہ اس عہد کی معاشرت میں عورت سے چونکہ سماجی سطح پر میل ملاپ کے مواقع کا فقدان تھا، اس لیے جو کچھ بھی تھا 'عیدِ نظارہ' ہی تھا۔ شاید اسی لیے ہمارے ہاں لمس پر مبنی اشعار کی کمی ہے اور حواس خمسہ میں سے بھی زیادہ تر آنکھوں سے کام لیا گیا (علاوہ ازیں تصوف میں "دید وادید" کو اساسی اہمیت حاصل ہے) مگر غالب کے ہاں روایت کے ساتھ ساتھ کچھ اور ذہنی تقاضوں کا بھی سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ روایتی شعر خوبصورت تراکیب یا الفاظ کے حسنِ ترتیب کے باوجود اس والہانہ پن سے عاری ہوتا ہے، جو جذبہ کی آمیزش سے شعر کو بلند کر دیتا ہے اور اس لحاظ سے شعروں کا انتخاب واقعی دل کا معاملہ کھول سکتا ہے۔ بہت سے اشعار میں سے چند مثالیں پیش ہیں :

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشہ غالب
چشم کو چاہیئے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ہوئی ہے کس قدر ارزانیٔ مئے جلوہ
کہ مست ہے تیرے کوچہ میں ہر در و دیوار

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

تو ہوا جلوہ گر مبارک ہو!
ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز

تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

دل کو نیازِ حسرتِ دیدار کر چکے
دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشہ ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظّارہ سے وا ہو

آنکھ کی تصویر سرنامہ پہ کھینچی ہے کہ تا
تجھ پہ کھُل جاوے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے

نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رُخ پہ بکھر گئی

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں
کرے ہے ہر بنِ مو کام چشمِ بینا کا

ان مثالوں سے غالب کی دیدار پرستی کے مدارج کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا۔

اب سوال یہ ہے کہ غالب نے اس نظارہ پرستی سے کیا کام لیا؟ اس ضمن میں یہ اساسی حقیقت ملحوظ رہے کہ ایک مرد، عورت کو یا عاشق اپنے محبوب کو جب جنسی نگاہ سے دیکھتا ہے تو تمام جسم سے بیک وقت جنسی دلچسپی کا اظہار نہیں کیا جاتا بلکہ اپنی نفسیاتی ساخت اور جنسی مزاج کی بنا پہ ایک آدھ عضو سے اس کشش کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اس طرح

جنسی نظارہ جو اس خمسہ کا تو مرہونِ منت ہوتا ہی ہے لیکن اس میں بھی اپنی مخصوص جنسی اُفتاد کے باعث کسی ایک حِس سے وابستہ تہیجات کو بقیہ پر فوقیت دی جاتی ہے۔ چنانچہ عام زندگی کی مانند شعراء نے بھی اپنی مخصوص جنسی اٹھان کی وجہ سے کسی ایک حِس سے وابستہ تہیجات کو اپنے لیے باعثِ تسکین محسوس کرتے ہوئے ان سے وابستہ کیفیات کی ترجمانی میں خصوصی دلچسپی شغف اور والہانہ پن کا اظہار کیا۔ مثلاً میر[1] کے ہاں محبوب کے پاؤں سے اتنی زیادہ دلچسپی ملتی ہے کہ بعض اوقات تو اس پر پاپرست FOOT FETiSTHiST کا گمان ہونے لگتا ہے ___ مصحفی[2] اور حسرت[3] نے ملبوسات اور رنگوں سے خصوصی شغف ظاہر کیا

[1] بہت سے اشعار کے علاوہ معاملاتِ عشق میں بھی یہ اشعار ملتے ہیں :

رفتہ رفتہ سلوک بیچ آیا ___ ہاتھ پاؤں کو اپنے لگوایا!

گاہ بے گاہ پاؤں پھیلاتے ___ میری آنکھوں سے تلوے ملواتے

چل کر آتے تھے جب کبھی ادھر ___ پاؤں رکھتے تھے میری آنکھوں پر

میر تقی میر

[2]

پانی بھرے ہے یار دیاں قرمزی دوشالہ

لنگی کی سج دکھا کے سقنی نے مار ڈالا

دریائے خوں میں کیوں کہ ہم نیم قد نہ ڈوبیں

لنگی کے رنگ سے جب تا کمر ہو لالا

صاف چولی سے عیاں ہے بدنِ سرخ تیرا

نہیں چھپتا تہِ شبنم چمن سرخ تیرا

(اس زمین میں مصحفی نے چوغزلہ کہا ہے) مصحفی

[3]

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیِ جسمِ نازکی

اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

ہے۔ مزید برآں حسرت کے ہاں تو بُو کی بھی جنسی اہمیت ہے۔ لکھنوی شعراء کے ہاں معاملہ بندی کے نام پر اس حسیاتی شاعری نے خوب فروغ پایا۔ اس نقطۂ نظر سے جب غالب کا جائزہ لیں تو اس کے ہاں رجحانِ دید کے تحت قد اور رفتار سے زیادہ اور پابوسی و بوسہ بازی کے تذکرہ میں اس سے قدرے کم لمس سے دلچسپی ملتی ہے یوں تو قد اور رفتار کا تذکرہ بھی غزل کی مسلّمہ روایات میں سے ہے اور دید کے نفسی رجحان سے عاری ہونے کی بنا پر بھی بہت سے شعراء نے یہ مضمون اسی لیے ادا کیا ہوگا کہ پردہ کی بنا پر صرف قد اور رفتار ہی حسن پیما بن سکتے تھے۔ لیکن غالب کا والہانہ پن ہی اس کے دل کا معاملہ کھول دیتا ہے:

جب تک نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

ترے سروِ قامت سے اِک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

سایہ کی طرح ساتھ پھریں سرو صنوبر
تو اس قدِ دلکش سے جو گلزار میں آوے

(بقیہ حاشیہ) پیرہن کوئی اتارا نہ انھوں نے حسرت
وہ کہ خوشبوئے محبت سے ہم آغوش نہ تھا

خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
تجھ تک نہ ہوا تھا جو گزر بادِ صبا کا

محتاج بوئے عطر نہ تھا جسمِ خوبِ یار
خوشبوئے دلبری تھی جو اس پیرہن میں تھی

——— حسرت موہانی

قد کے بعد اب رفتار پر اشعار ملاحظہ ہوں:

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں

چال جیسے کڑی کمان کا تیر
دل میں ایسے کہ جا کرے کوئی

قد اور رفتار کا ایک ہی شعر میں حسین امتزاج دیکھئے:

اگر وہ سروِ قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے
کفِ سرخاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

غالب کے ہاں SACRED اور PROFANE کی جس خصوصیت کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا گیا۔ اس کی کارفرمائی یہاں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ قد اور رفتار پر جمالیات کے اعلیٰ ترین معیار پر پورے اترنے والے ایسے اشعار کے ساتھ جب وہ بوسہ بازی پہ اشعار کہتا ہے تو اس میں جنسی خواہش اپنی CRUDE صورت میں اظہار پاتی ہیں۔ نہ بوسہ برا نہ اس کی خواہش بری لیکن غالب نے بعض اوقات جس تمسخر آمیز لہجے میں اس خواہش کا اظہار کیا، اُسے صرف جنسیت کی شدت کو کیموفلاج کرنے کی سعی ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسے کیموفلاج کرنا ہی اسے PROFANE بناتا ہے، ورنہ اگر صحت مندانہ انداز سے اس کا بیان ہو تو اس میں کوئی قباحت نہیں۔ چند مثالوں سے یہ نکتہ مترشح ہو جائے گا۔

بوسہ نہیں نہ دیجئے دُشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم گر دہاں نہیں

جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں
غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کے یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں
کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو!
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے
بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ
جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے
دکھا کے جنبشِ لب میں تمام کر ہم کو
نہ دے جو بوسہ تو منہ سے کہیں جواب تو دے

بوسہ کی صورت میں لمسی حسیات کو غالب نے PROFANE تو بنایا ہی تھا مگر اسی پہ اکتفا کرتے ہوئے اس نے پابوسی کی صورت میں اسے جنسی انحراف -DEVI ATION- کی صورت بھی دے دی۔ میں کجروی (PERVERSION) کی اصطلاح یوں نہیں استعمال کر رہا کہ "انحراف" نسبتاً بے ضرر ہے، جبکہ کجروی سے ذہن میں مریضانہ اور مجرمانہ تصورات کے ساتھ ساتھ گھناؤنے پن کا احساس بھی ابھرتا ہے۔ غالب کے ہاں پابوسی کی خواہش تو ہے لیکن اس کا اظہار جس انداز سے ہوا، اس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں اگر کوئی اعلیٰ جمالیاتی تصورات نہیں ابھرتے تو کم از کم گندگی وغیرہ کا بھی احساس نہیں ہوتا۔ میر اور غالب کی کئی مشابہتیں دریافت کی گئی ہیں لیکن اب تک اس طرف کسی کی نگاہ نہ گئی کہ دونوں کے ہاں پابوسی کا رجحان بھی ہے۔ البتہ یہ ہے کہ میر کے اشعا

میں اس خواہش نے اچھی خاصی OBSESSION کی صورت اختیار کر لی جبکہ غالب کے ہاں اتنی شدت اور بے چینی نہیں ملتی۔ اس نے اپنے مخصوص انداز میں یہاں بھی جنسیت کو بعض اوقات مزاح سے کیموفلاج کرنے کی کوشش کی ہے اس ضمن میں اس کا بہت ہی مشہور شعر ہے:

اسد خوشی سے میرے ہاتھ پاؤں پھول گئے
کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے

یہ بظاہر پُر مزاح بات ہوتی ہے لیکن درحقیقت ایسا نہیں، پاؤں سے جنسی دلچسپی رکھنے والے کے لیے پاؤں دابنے کی فرمائش دعوت وصل سے کم نہیں (بلکہ انتہا پسندانہ یا کجرویانہ صورتوں میں تو یہی وصل ہے) ہاتھ پاؤں پھولنا محاورہ سہی اور یہاں غالب نے اسے باندھ کر بظاہر اس سے تفنّن پیدا کیا ہے لیکن درحقیقت یہ اس جنسی اضطراب کے لیے اشارہ ہے، جو ایسے ہی مواقع سے مخصوص ہوتا ہے۔ غالب نے کئی اشعار میں اسی کیفیت کے تحت وصل کا مضمون بھی باندھا ہے:

میں اور حظِ وصل خدا ساز بات ہے
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں
ترے وعدہ پر جئے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

اسی نوع کے بعض اور اشعار سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ غالب کے "ذہنی اضطراب" اور "خوشی سے مرنے" کی جو کیفیت وصل سے وابستہ ہے، اس کا اظہار اس نے غیر شعوری طور پر ہاتھ پاؤں پھولنے کا محاورہ باندھ کر کیا۔

میر اور غالب کے پا بوسی کے اشعار کے تقابلی مطالعہ سے کم از کم یہ تو بآسانی واضح ہو جاتا ہے کہ میر کے ہاں غالب کے مقابلے میں ایسے اشعار میں زیادہ شدت اور بے چینی

پائی جاتی ہے اور یہ شدت ہی اُن کی نفسیاتی اہمیت متعین کرتے ہوئے انہیں جنسی مزاج کی تفہیم کے لیے اہم اشاریہ کی حیثیت دے دیتی ہے۔

غالب کے ہاں رفتار سے جس شیفتگی کا اظہار ملتا ہے گو اُسے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ رفتار سے پاؤں کا بھی تعلق ہے، لیکن ان اشعار سے جو منظر ہمارے سامنے اُبھرتا ہے وہ ساکت پاؤں کا ہے، جب کہ آٹھ اشعار کی جس غزل کی ردیف میں پاؤں ہے، اس میں ایک بھی شعر ایسا نہیں، جس میں محبوب کی رفتار کے حوالے سے اس کے پاؤں کا تذکرہ ہو بلکہ "ہلتے ہیں خود بخود میرے اندر کفن کے پاؤں" کہہ کر اپنے پاؤں کا تو ذکر کر بھی دیا۔

اس امکانی اعتراض کی طرف یوں اشارہ کر دیا کہ غالب کے یہ اشعار میری دانست میں کیونکہ اُس کی جنسیت کے ایک اہم زاویہ پر روشنی ڈالتے ہیں (وہ ناکافی ہی سہی) اس لیے اس ضمن میں پیدا ہونے والی غلط فہمی کی وضاحت بھی لازمی تھی۔

اب اشعار ملاحظہ ہوں:

لے تو لوں سوتے میں اُس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اُس سیمتن کے پاؤں
رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پاؤں

اس کے برعکس میر کے ہاں زیادہ والہانہ پن ملتا ہے:

آنکھیں کفک سے اس کی لگا کر خاک برابر ہم بھی ہوئے
مہندی کے رنگ ان پاؤں نے تو بہتوں کو پامال کیا

اس کی پابوسی کی توقع پہ
اپنے تئیں خاک میں ملائیے گا

غالب ـــــ مکتبِ غمِ دل میں

غالب کی شاعری کا شاید ہی کوئی ایسا پہلو ہو جسے نقادوں نے نہ کھنگالا ہو، چنانچہ تنقیدی نگاہ کے متنوع زاویوں سے کام لیتے ہوئے اس کے اشعار کی صد رنگی کی تحلیل کی گئی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی نکلا کہ بعض امور میں تکرار و توارد سے کام لیا گیا اور یوں بعض اوقات نقادوں کی سہل نگاری نے فروعی امور کو اساسی قرار دے کر خلطِ مبحث سے ادب کے قارئین کے لیے ہی اُلجھنیں پیدا نہیں کیں، بلکہ خود فنِ تنقید کے دھارے میں رخنے اور رکاوٹیں کھڑی کر دیں۔ عملِ تخلیق کی پیچیدگی کا اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس سے وابستہ نفسی کیفیات کے پیچ در پیچ سلسلہ ہائے دراز لمحۂ تخلیق کے نقطۂ شعور سے لے کر لاشعور کے تاریک نہاں خانوں تک پھیلے ملتے ہیں۔ تخلیق کار سوچتا ہے اور لکھتا ہے یا پھر آمد کی صورت میں مضمون خیال یا تصوّر از خود پکے شیرے کی طرح ٹپک پڑتا ہے۔ صورتِ تخلیق خواہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، لیکن خود تخلیق کار کو بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ تخلیق کا یہ روشن اور چمکدار نقطہ درحقیقت لاشعوری محرکات سے وابستہ تاریکیوں کا ذہن کے ارتفاعی عمل کے ذریعے اس شعاع میں تبدیل ہونا ہے جس کی روشنی میں جزو میں کل اور قطرے میں دجلہ دیکھتے ہوئے شاعر یہ دعویٰ کرتا ہے:۔ "کھیل بچوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا"۔ تخلیق شخصیت کے لیے ذریعہ فرار ہو یا وسیلۂ اثبات لاشعور کے نقطۂ نظر سے یہ بات وہی رہتی ہے۔ تخلیق کار اگر تخلیق کے ذریعے شخصیت سے فرار اختیار کرے تو لاشعوری محرکات کی جلوہ نمائی علامتی اور رمزیہ انداز اپناتی ہے اور شاعر یہ کہتا ہے:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آئے

برعکس صورت میں بھی فنکارانہ انداز اپنانے کی ضرورت ہوتی ہے اور اس مقصد کے لیے خواہ علامت تراشی کرے یا نظریۂ حیات کی صورت میں ایک واضح اور دوٹوک قسم کا انداز اپنائے، بات وہیں رہے گی۔ اس ضمن میں تخلیق کار کی شخصیت کی توانائی بھی نظرانداز نہیں کی جاسکتی۔ کم توانا شخصیت ہے تو وہ موضوعات کے چناؤ، زندگی سے اخذ و اکتساب کے صحراؤں میں نخلستانوں کے بغیر دم توڑ دے گی یا پھر تکنیک کی بھول بھلیوں میں گم ہوکر رہ جائے گی۔ لیکن توانا شخصیت ان سب پر حاوی ہی نہ ہوگی بلکہ انہیں اپنے مقصد کے لیے اس سہولت سے استعمال کرے گی جیسے کمہار گیلی مٹی کو چاک پر رکھ کر ہاتھوں کی معمولی سی جنبش سے اُسے متشکل اور مجسم کرتا جاتا ہے۔ جب کہ توانا تر شخصیت کے سامنے موضوعات، فنی تقاضے اور تکنیکی لوازم کی یہ حالت ہوتی ہے۔ گویا: "آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے" ـــــ اور اسی لیے غالب کو یہ کہنے کا حق پہنچتا تھا:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لیے

الغرض لمحۂ تخلیق، عملِ تخلیق اور پھر مکمل صورت میں تخلیق ایک ایسا مثلث ہے جس سے تخلیق کار کی شخصیت فرار چاہے یا اس میں پناہ گزیں ہو۔ ہر دو صورتوں میں نفسیاتی اہمیت کے حامل ایسے نتائج برآمد ہوتے ہیں جو اپنی معنی خیزی اور پہلوداری کی بنا پر تخلیق کی تفہیم اور تخلیق کار کے مطالعہ کو ایک نیا طریقہ مہیا کرتے ہیں۔

حالی نے غالب کو حیوانِ ظریف قرار دیا اور "حیاتِ غالب" کے لطائف اور پُرمزاح باتوں کے ساتھ ساتھ اگر خطوط کے شگفتہ اسلوب کو بھی مدنظر رکھا جائے تو بظاہر اُسے جھٹلانے کی ضرورت بھی نہیں، لیکن اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ رہے کہ غالب کے خطوط سے اگر تفنّن یا

دل لگی کا پہلو نکلے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ "مزاحیہ" خطوط ہیں، خطوط میں مزاح ہونا اور بات ہے جبکہ خطوط کا "مزاحیہ" ہونا قطعی جداگانہ بات ہے۔ اس میں فرق نازک سا ہی ہے، لیکن بحیثیت نوعیت یہ اساسی ہے اس لیے اسے کسی طور سے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دیوانِ غالب میں بعض مزاحیہ، نیم سنجیدہ یا پُر تفنن اشعار کی موجودگی کی بنا پر کیا اُسے مزاحیہ دیوان قرار دیتے ہوئے، غالب کو مزاح نگار سمجھتے ہوئے اُسے اکبر الٰہ آبادی کے ساتھ ایک ترازو میں تولا جا سکتا ہے؟ اکبر کا ذکر آیا تو خود اکبر کے بھی خاصی تعداد میں خطوط طبع ہو چکے ہیں۔ اس لیے اس کی مزاح نگاری کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اگر انہیں پڑھیں تو سخت مایوسی ہوتی ہے ان خطوط کا لب و لہجہ اس انداز سے قطعی مختلف ہے جو مزاح نگار اکبر سے مخصوص ہے اور یوں اُردو کے سب سے مشہور مزاح نگار کے بارے میں اس کے خطوط کچھ اور ہی کہانی سناتے ہیں، اس بات پر زیادہ زور دینے اور اکبر کی مثال پیش کرنے کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ بعض نقادوں نے غالب کو مزاح نگار ثابت کرنے کے لیے اس کے بعض اشعار لیے اور انہیں بطور لیبل چسپاں کیا اور اپنی دانست میں تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہو گئے۔

اس موقع پر مزاح سے وابستہ نفسیاتی یا فلسفیانہ مباحث سے گریز کرنے کے باوجود یہ اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ اپنی خالص جداگانہ یا انفرادی صورت میں مزاح کچھ بھی نہیں، حیاتیاتی لحاظ سے دیکھیں تو بعض تہیجات کی موجودگی میں یہ دماغ کے زیرِ حکم ردِ عمل کا ایک عضلاتی انداز ہے، نفسیات کی حدود میں آئیں تو اس کی صحیح اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ چنانچہ فرائیڈ کے خیال میں یہ جنسی دباؤ سے چھٹکارے کا ایک بے ضرر سا طریقہ ہے (نوجوان لڑکیوں کی بے وقت کی ہنسی اور "گدگدی" سے اس کی تصدیق بھی ہو جاتی ہے) ایڈلر اور بعض دیگر ماہرینِ نفسیات کے خیال میں یہ تلخابۂ حیات سے گریز کا ایک انداز ہے۔ یوں یہ مجروح انا کے زخم چھپانے والی چیز بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے تو ہنسی بہترین دوا قرار پاتی ہے، لیکن صحت مند کے لیے

نہیں! عام زندگی سے قطع نظر ادب میں بعض اوقات سماجی تضادات سے جنم لینے والا مزاح یا سیاسی طنز (کارٹون وغیرہ بھی اس ذیل میں آجاتے ہیں) کو ایک قسم کا کیموفلاج قرار دیا جا سکتا ہے بلکہ اکبر نے تو اس کا اعتراف بھی کر لیا تھا:

سرد ہے موسم ہوائیں چل رہی ہیں برفبار
شاہدِ معنیٰ نے اوڑھا ہے ظرافت کا لحاف

غالب کا مزاح بھی ایک طرح کا کیموفلاج ہی ہے:

ادھر جب غالب کی زندگی کا مطالعہ کریں تو بظاہر اسے اتنا خوش ہونے کی ضرورت نظر بھی نہیں نظر آتی کہ وہ "حیوانِ ظریف" ہی بن کر رہ جائے۔ جس شخص نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی، وہ رئیس زادہ جو نشاط پسندی کے باوجود قرض کی مے پینے پر مجبور ہو، جس کی عزتِ نفس کا یہ عالم کہ اگر ان کی پذیرائی کے لیے خود صاحب کمرے سے باہر نکل کر نہ آئیں تو وہ ملازمت طلب کرنا تو کجا ملے بغیر واپس آ سکتا ہو، لیکن اس کے ساتھ ہی اسے نواب یوسف علی خاں والئ رام پور سے زکوٰۃ مانگنی پڑی ہو اور جس کے لیے حصولِ پنشن سے وابستہ مسائل نے ایک مستقل دردِ سر پیدا کر رکھا ہو۔ جو کرایہ کے مکان ہی میں نہ رہتا ہو بلکہ مکان بھی ایسا خستہ کہ موسم سے زیادہ مکان کے نخرے اور بادل سے زیادہ چھت ٹپکے!

مزاج اور حالات میں تصادم سے عام زندگی جن تضادات سے دوچار ہوتی ہے

ؔ غالب نے بعض اوقات جنسی نوعیت کے مضامین کو جس تمسخر آمیز انداز میں بیان کیا اسے فرائیڈ کے اس نظریہ کی رُو سے جنسیت کی شدت کو کیموفلاج کرنے کی سعی بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں وہ اشعار خصوصی توجہ چاہتے ہیں، جن میں "بوسہ" کا مضمون باندھا گیا ہے یا جن میں محبوب کے پاؤں سے جنسی دلچسپی ظاہر کی گئی ہے۔ غالب کے ہاں اشعار میں جنس تو ہے لیکن وہ بالعموم اس کے براہِ راست اور دو ٹوک اظہار سے بچتے ہوئے اسے پُرمزاح بنانے کی کوشش کرتا ہے۔

ان کا ردِعمل بالعموم دو صورتوں ہی میں ظاہر ہو سکتا ہے یا تو انسان بے حسی (APATHY) سے محض "حیوان" بن جاتا ہے ورنہ ارتفاعی عمل کے تحت غالب کی مانند "حیوانِ ظریف"۔ اس لیے غالب کو "حیوانِ ظریف" سمجھنے یا اس کی شاعری میں "مزاح" اجاگر کرنے سے پیشتر ان تمام امور کا ذہن نشین رکھنا ضروری ہے۔ جب وہ یہ کہتا ہے :

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو [۱]

یا

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

تو بظاہر یہ مزاح ہی معلوم ہوتا ہے، خندہ نہیں، تبسم زیرِ لب ہی سہی، لیکن کیسا مزاح اور تبسم ـــ؟ المیہ سے جنم لینے والا! اس میں جو ندرتِ بیان ہے وہی دراصل کیموفلاج ہے۔ میر سے لے کر فانی تک بہت سے شعراء نے ذاتی محرومیوں اور دکھوں کے پیدا کردہ اعصابی تناؤ سے چھٹکارے کے لیے تخلیق کے ارتفاعی انداز کو باہمت آسودگی قرار دے کر اپنی مجروح شخصیت کے لیے ان سے بیساکھیوں کا کام لیا، مگر وہ غم کے تیز دھارے میں بہہ گئے، جبکہ غالب اس معاملہ میں وہ مردِ مومن ثابت ہوتا ہے، جس کی زندگی اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے ـــ کی تفسیر ہے ـــ اس میں غم کا مذاق اڑانے کی سکت بھی ہے، لیکن ہر موقع پر نہیں، کیونکہ وہ یہ بھی تو کہتا ہے :

---

[۱] اسی خیال نے ایک اور شعر میں یوں اظہار پایا :

ہوسِ گل کا تصور میں بھی کھٹکا نہ رہا
عجب آرام دیا بے پر و بالی نے مجھے

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

"داغِ ناتمامی" اس شعر میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے کہ اسے غالب کی زندگی کے لیے ایک اشاریہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ داغِ ناتمامی اسی احساس کا ترجمان ہے، جسے آج ہم عدمِ تکمیل کے احساس سے موسوم کرتے ہیں۔ عدمِ تکمیل کی عام صورت وہ ہے جسے احساسِ کمتری کی اصطلاح کے روپ میں شہرت حاصل کی — اس نفسیاتی الجھاؤ (COMPLEX) کے علاوہ بھی بعض افراد نے تکمیلِ ذات کے لیے "برتر وجود" کی صورت میں جس مثالی یا تصوراتی ہیولیٰ کی تشکیل کی، وہ عام زندگی میں خود کو اس کے معیار تک لانے میں جب ناکام رہیں تو اس احساسِ ناکامی سے جو نفسی خلا جنم لیتا ہے اس کو عدمِ تکمیل کا احساس کہتے ہیں، اس کی اگر ایک انتہا پر ایڈلر کے نظریہ کی رُو سے مخصوص خامیوں کے احساس کا پیدا کردہ احساسِ کمتری ہوگا تو دوسری انتہا پر "SCHEZOFRENIA" ایسی مریضانہ صورتیں۔
غالب کی مثالی انتہا پسندی کی نہ سہی، لیکن اتنا ہے کہ اس کی زندگی کے بیشتر واقعات "داغِ ناتمامی" کی تفسیر قرار پاتے ہیں۔ خود اس نے اپنی بے بسی کی تصویر ایک خط میں یوں کھینچی ہے:

"مجھ کو دیکھو نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جیے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں، روٹی روزانہ کھاتا ہوں، شراب گاہے گاہے پیے جاتا ہوں۔ جب موت آئے گی مروں گا، نہ شکر ہے نہ شکایت، جو تقریر ہے بہ سبیل حکایت!"

قدرناشناسی کے بارے میں کئی خطوط ہیں ایک کی چند سطریں یوں ہیں:

"ہر شخص نے بقدر حال ایک ایک قدر دان پایا۔ غالب سوختہ اختر کو ہنر کی داد بھی نہ ملی۔"

شدتِ احساس کے لیے یہ خط اپنی مثال آپ ہے:

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی، آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی اپنے آپ کو غیر تصوّر کر لیا ہے۔ جو دُکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک جوتی اور لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں، آج دُور دُور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرضداروں کو جواب دے۔ سچ تو لوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔"

خطوط میں اس نوع کی مثالوں کی کمی نہیں اور یوں "داغِ ناتمامی" دیوان کے ایسے اشعار کے لیے ایک پس منظر قرار پاتا ہے جن میں احساسِ محرومی کی چبھن محسوس کی جا سکتی ہے۔ اسی محرومی نے دل میں جو حسرت کدہ تعمیر کیا (یعنی: وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو اب بھی ہے) اس نے اگر ایک طرف قنوطیت پر مبنی اندازِ نظر کو جنم دیا تو دوسری طرف تصوّرِ غم کا روپ دھارا۔ ان سب "مضامین" کے اظہار میں جس شدتِ جذبات کے سراغ ملتے ہیں وہی دل کی آواز ہونے کی غماز ہے۔ ویسے غزل کے اشعار سے 'سند' 'جواز' یا 'شہادت' حاصل کرنے میں دو سب سے بڑی قباحتیں ہیں، ایک تو یہ کہ دیوان میں تمام غزلوں کو بلحاظِ ردیف حروفِ تہجی کے مطابق ترتیب دیا جاتا ہے۔ اس لیے نفسی واردات کے مطالعہ میں انہیں قطعی ثبوت کے طور پر استعمال کرنا بڑا مشکل ہوتا ہے۔ اور دوسری — اور غالباً پہلی سے بھی زیادہ اہم — یہ کہ غزل میں قوافی کی رعایت اور مخصوص مضامین کی روایت کے تتبع میں بے شمار اشعار ایسے بھی ہوتے ہیں جو محض اچھے یا بُرے ہوتے ہیں — ان کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں! ان کا تخلیق کار کے تخلیقی لاشعور سے کیونکہ کوئی تعلق نہیں ہوتا اس لیے ان کی کوئی نفسیاتی اہمیت بھی نہیں ہوتی۔ اس پر یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ نقلی موتیوں کے انبار میں سے — دُرِ عدن کیسے چھانٹیں؟ بالفاظِ دیگر روایت کے شعر اور جذبے کے شعر میں کیسے تمیز کی جائے؟ اس کا سیدھا سا معیار بے ساختگی اور والہانہ پن قرار دیا جا سکتا ہے۔

یہ اس شعر کی اساسی معنویت ہوتی ہے جس میں جذبہ خود بول اٹھتا ہے۔ شاعر خواہ شخصیت کا اثبات کر رہا ہو یا اس سے فرار ہر دو صورتوں میں یہ اساسی صفت برقرار رہے گی۔

یہ سب امور جب ذہن میں رکھتے ہوئے غالب کا جائزہ لیں تو احساسِ محرومی اور اس سے جنم لینے والا احساسِ شکست بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ اتنا نمایاں کہ اس کی نفسیاتی اہمیت کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی:

کس سے محرومیٔ قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

قضا نے تھا مجھے چاہا خراب بادۂ اُلفت
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

میرے غم خانہ کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسبابِ ویرانی مجھے

کہاں تک روؤں اسکے خیمے کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یارب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار کا تنوع احساس کی گہرائی اور جذبہ کی شدت کا غماز تو ہے ہی لیکن "شائبہ خوبیٔ تقدیر" کی بناء پہ جذبہ کی ان متحرک صورتوں کا ایک مرکز بھی مقرر ہو جاتا ہے۔ ایسا مرکز۔ جو اپنی عام صورت میں تقدیر پرستی کے روایتی تصورات سے اخذِ رنگ کے باوجود بھی شعاع ریز شیشہ بن کر یک رنگ جذبہ کو بوقلموں کر دیتا ہے"۔ محرومیٔ قسمت" کے ضمن میں یہ شعر بھی قابلِ غور ہے۔ اندازِ بیان روایتی ہے لیکن مندرجہ بالا اشعار کے تناظر میں اس

کا یاس پرستی کی طرف جھکاؤ قابلِ توجہ ہے :

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیونکر ہو

احساسِ محرومی اور اس سے جنم لینے والے احساسِ شکست نے اس شعر میں تو تحت الشعور تک رہتے ہوئے بالواسطہ اظہار پایا لیکن ایک اور شعر میں احساسِ شکست واضح طور سے نمایاں ہو کر سامنے آجاتا ہے :

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

سوال یہ ہے کہ "شکست کی آواز" کی بازگشت کہاں کہاں سنی جا سکتی ہے ؟ زندگی میں ؟ خطوط میں ؟ ؟ اور کیا دیوان میں بھی ؟ ـــــ

اس سوال کے جواب سے پیشتر یہ ذہن میں رکھنا لازم ہے کہ غالب کو حالات نے کیسا ہی کیوں نہ پیسا، لیکن نرگسیت نے ذات کے لیے ایک مضبوط حصار کا کام ہی نہ کیا بلکہ یہ تو مصافِ زیست میں شخصیت کے لیے ایک ڈھال کا کام بھی کرتی ملتی ہے، اس نے اسے کھل کر رونے نہ دیا مگر شاعری میں غم کے فلسفیانہ تصور اور خطوط میں زندگی کی تلخیوں کی شدّت کو مزاح کے چھینٹوں سے کم کرنے اور بظاہر "نشاط پرستی"[1] کے باوجود بھی

---

[1] : ایک خط میں یوں لکھا ہے :

"۶۵ برس کی عمر ہے، ۵۰ برس عالمِ رنگ و بو کی سیر کی، ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں ہم مانعِ فسق و فجور نہیں، پیو کھاؤ اور مزے اڑاؤ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے، کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے، کیسی اشک فشانی اور کہاں کی مرثیہ خوانی آزادی کا شکر بجا لاؤ غم نہ کھاؤ۔"

دلِ حسرت زدہ کا ماتم کافی سے زیادہ ہی نہیں بلکہ اشعار جذبہ کی کٹھالی سے کندن بن کر نکلتے محسوس ہوتے ہیں :

دلِ حسرت زدہ تھا مائدہ لذّتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

ناچار بیکسی کی بھی حسرت اٹھائیے
دشواری رہ و ستم ہمرہاں نہ پوچھ

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیٔ حالات چاہیئے

ناکردہ گناہوں کی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

غالب کے ہاں اشعار کے ساتھ ساتھ ایسی تراکیب اور استعاروں کی بھی کمی نہیں جن کا محرک حسرت ہی قرار دی جا سکتی ہے۔ "داغِ حسرت"، "حسرتِ حاصل" ایسی تراکیب کی کمی نہیں اور اس نوع کے مصرعے : "نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے"۔ بھی اسی جذبہ کو "بالفاظِ دیگر" پیش کرنے کی سعی قرار دیئے جا سکتے ہیں جبکہ بعض مواقع پر حسرت کا نام لیے بغیر کس حسرت سے ناتمام حسرتوں کا ماتم کیا گیا ہے :

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط!

یا

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار!

"دلِ حسرت پرست" جنم جنم کا ساتھی نہ ہوگا بلکہ حالات نے اسے یہی انداز اپنانے پہ مجبور کر دیا ہوگا، کیونکہ ایسے اشعار بھی ہیں :

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا!
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو اب بھی ہے

اس "حسرتِ تعمیر" نے اشعار میں مختلف پیکر تراشے متنوع انداز اپنائے، طرح طرح کے رنگ استعمال کیے :

افسردگی نہیں طرب انشائے التفات
ہاں دردبن کے دل میں مگر جا کرے کوئی

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

خموشی میں کہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں میزباں گورِ غریباں کا!

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ! نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

یہ احساس زیادہ نِتھر کر اس احساس پر منتج ہوا جس کی بنا پر وہ "غمِ زمانہ" اور "نشاطِ عشق کی مستی" کو فکر کی میزان میں رکھ کر ان کی قدر و قیمت کے تعین کی سعی ہی نہیں کرتا بلکہ اوّل الذکر کو ترجیح بھی دیتا ہے۔ حالانکہ یہ غزل کی روایت کے برخلاف ہے۔ غالب کی "ترقی پسندی" اور "جدیدیت" کا راز بھی اسی میں مضمر ہے کہ اس نے زندگی کی تلخیوں کو جس طرح محسوس کیا انہیں غزل کے روایتی سانچہ میں پیش کرنے کے باوجود بھی "صداقتِ احساس" کو برقرار رکھا۔ ہو سکتا ہے ایسے اشعار کی بنا پر وہ اپنے زمانے کے لیے اجنبی سا ہو، لیکن دراصل ایسے اشعار ہی کی بنا پر وہ ہمارا ہم عصر ہے:

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذّتِ الم آگے

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دھر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا!

اور کلاسیک ایسی اہمیت اختیار کر لینے والا یہ شعر بھی:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

ان اشعار کے تنوع سے وہ امور واضح ہو جاتے ہیں جن کی بنا پر ایک طرف اس نے قنوطیت پر مبنی اندازِ نظر اپنایا تو دوسری طرف ترفع سے اس کو فلسفۂ غم بنا دیا۔

کسی نے طبائع میں قنوطیت اور رجائیت کا اندازہ کرنے کے لیے آدھی بھری بوتل میز پر رکھ کر جب اس کے بارے میں استفسار کیا تو کسی کو آدھی بوتل بھری نظر آئی جبکہ کسی نے آدھی خالی دیکھی۔ بس قنوطیت اور رجائیت میں بھی یہی بنیادی فرق ہے کہ ایک کو "ناموجود" دکھائی نہیں دیتا جبکہ دوسرے کو "موجود" دکھائی دیتا ہے۔ بالفاظِ دیگر قنوطی نفی کی "موجودگی" کے اقرار سے اس کا اثبات کرتا ہے جبکہ رجائی اثبات کا اثبات کرتا ہے، عملی زندگی میں تو شاید قنوطیت کو دو اور دو چار کر کے دیکھا، سمجھا اور سمجھایا جانا ممکن ہو، لیکن فلسفہ یا تخلیق میں یہ مسئلہ اتنا سیدھا اور راست قسم کا نہیں رہتا، کیونکہ یہ "زاویہ" جب "زاویۂ حیات" بنتا ہے تو اس میں تخلیق کار کی شخصیت کی تمام پیچیدگیاں بھی سمٹ آتی ہیں۔ اسی لیے غالب کے ایسے اشعار کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کے لیے یہ محض اشعار ہی نہیں بلکہ دل کا معاملہ کھول دینے والی بات بھی ہے:

میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے، خونِ گرم دہقاں کا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال!
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

خوشی کیا کھیت پر میرے اگر سو بار ابر آوے؟
سمجھتا ہوں کہ ڈھونڈے ہے ابھی سے برق خرمن کو

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

اسی اندازِ نظر نے جب فلسفیانہ چاشنی پائی تو یہ غالب کا مشہور فلسفۂ غم بنا۔ غالب اس لحاظ سے تو فلاسفر نہ تھا کہ اس نے کوئی باضابطہ نظریہ مدوّن کیا یا کسی نظامِ فکر کی تشکیل کی اس کا جو کوئی بھی فلسفہ (بلکہ زیادہ بہتر تو "تصوّرِ حیات" ہے وہ اس کی اپنی ہی زندگی کی PROJECTION ہے چنانچہ اس نے زندگی جس رنگ سے گزاری اس کی بنا پر وہ یہ کہہ اٹھا: "ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے"! اسی احساس نے اسے یہ حقیقت سمجھائی کہ میرے لیے تو آدھی بوتل خالی ہی رہے گی۔ جب مجھے بوتل کی چیز ملتی ہی نہیں تو میں اسے کیوں دیکھوں۔ اس لیے غالب کا تصوّرِ حیات نفی پر استوار ہے، زندگی

یوں اہم اور قابلِ قدر ہے کہ موت زندگی کی ابدی حقیقت ہے، اس نے المیہ سے طربیہ کا تصوّر ابھارا اور غم سے نشاط کا۔ الغرض اس نے نفی کو تسلیم کر کے اس کا اثبات کیا۔ اس کی اپنی کیفیت تو کچھ ایسی تھی:

جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

اور اسی لیے وہ یہ انداز اپنانے پر مجبور ہو گیا:

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے
اُردی جو نہ ہو، تو دَے نہیں ہے

اسی کو اس نے اپنی ذات کے حوالے سے ایک کلیّہ قرار دے کر آفاقیت دینے کی کوشش کی:

نغمہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

اور اس مشہور شعر میں تو اُس نے زندگی اور غم کو مترادف قرار دے دیا ہے:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

زندگی کے غم اور ان پر مستزاد موت کا احساس ۔ یہ ہیں وہ نقاط جن کے درمیان اس کے فکر کا خطِ مستقیم ملتا ہے اور اس احساس نے بالآخر اس میں وہ جرأت پیدا کر دی کہ اس نے نفی کا پہلے تو یوں اعتراف کیا :

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

اور اس اعتراف کے بعد اس نے نفی کا اثبات کر کے اسے زندگی میں ایک "قدر" کی حیثیت دینے کی کوشش کی :

رنج سے خوگر ہوا انساں مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

اور : "درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا"۔

غالب جن تلخیوں سے دوچار رہا وہ شدید سہی، لیکن ایسی انوکھی بھی نہ تھیں کہ صرف اسی کی ذات سے مخصوص سمجھی جا سکیں ۔ ہر عہد کا انسان اور فن کار کسی نہ کسی لحاظ سے پریشان ہی رہا ہے ۔ کوئی کم کوئی زیادہ ! ان تخلیق کاروں کی تعداد تو شاید انگلیوں پر گنی جا سکتی ہو جنہیں دولت، شہرت، عزّت اور چاہت ہر شے سے نوازا گیا ہو، ورنہ اکثریت کا تو غالب کی طرح یہی حال رہا :

"اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو"

غالب کی شخصیت کی توانائی کا راز اس میں مضمر ہے کہ اس کے غم کی چبھن تو محسوس کی، اسے فن میں سمویا بھی، مگر خود اس میں غرق نہ ہوا ۔ وہ خارجی حوادث کے طوفان سے بھی گزرتا ہے اور ذات کے بحران سے بھی دوچار ہوتا ہے مگر اپنی شخصیت کو شعوری کاوش سے، دو لخت کر کے ذہنی صحت مندی برقرار رکھتا ہے۔

نتیجے میں اس کے اندازِ زیست اور خیالات اور شاعری میں مزاح اور قنوطیت یا الم پسندی
نے جس ثنویت (DUALITY) کو جنم دیا وہ اُردو غزل میں اپنی مثال آپ ہے اور اس
کی بنا پر وہ شدید حساسیت (HYPER SENSITIVENESS) سے بھی بچا
رہا ! یہی وجہ ہے کہ نہ تو اس کی ہنسی میں دیوانگی کی جھلک ہے اور نہ ہی اس کے غم
میں آسیب کی چیخ۔ اس کا مزاح مہذب انسان کی شائستگی ہے اور غم فرزانہ کا شعور !
اور اسی لیے وہ غالب ہے۔

غالب ـــ آتشِ زیرِ پا

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب کی شاعری، افکار اور شخصیت ایک صدی سے ناقدین کے لیے ایک مستقل تہیج کی صورت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کی فکر کو نظریات کی میزبان میں پرکھا گیا، خیالات کی متنوع تشریحات ہوئیں اور اہم تصوراتِ حیات کی فلاسفروں نے چھان پھٹک کی۔ الغرض انکتہ سنجوں کی سعی غالب کے اس شعر کی تفسیر معلوم ہوتی ہے:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

"گنجینۂ معنی کا طلسم" ـــ ایسا طلسم ہے جس کے لیے ابھی تک تو تنقید کا سحرِ سامری بے لبس ہی ثابت ہو رہا ہے اور اسی میں غالب کی انفرادیت ہے۔

غالب آج بھی جدید ہے۔ یہ دعویٰ غلط نہیں۔ غالب اس لیے جدید نہیں کہ اس نے ہمیں ـــ اقبال کی مانند ـــ کوئی مستقل نظامِ فکر یا کوئی ایسا اہم نظریۂ حیات دیا جس نے قومی زندگی میں انقلاب برپا کیا یا اقدار کے معائیر کی تحلیل اور تشریحِ نو سے افکارِ نو کے چراغ روشن کیے۔ میرے خیال میں تو غالب جدید ہی اس لیے ہے کہ اس کے کلام سے نہ تو کوئی مستقل نظامِ فکر مرتب ہوتا ہے اور نہ اس نے بطورِ خاص کوئی نظریہ یا نظریۂ حیات ہی دینے کی کوشش کی، یہ اس لیے کہ نظامِ فکر یا نظریۂ حیات بالعموم عصری

تقاضوں کی بناء پر جنم لیتے ہیں (مثال: سر سید کی تحریک یا ترقی پسند ادب کی تحریک) ورنہ کسی خاص نظریہ، تحریک یا صورتِ حال کا ردِ عمل ہوتے ہیں۔ (مثال: اکبر الہ آبادی)۔

قوم یا افراد کو خاص حالات سے نبرد آزمائی اور کٹھن مراحل طے کرنے کے لیے مصافِ زیست میں نظریات سے صورتِ فولاد پیدا کرنی ہوتی ہے۔ یوں نظریات منجدھار میں پھنسی کشتی کے لیے کبھی پتوار بنتے ہیں تو کبھی طوفانوں میں پناہ گاہ اور پھر حصولِ مراد کے بعد نشانِ نصرت! لیکن بالآخر نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جب ان مخصوص حالات کے طوفان تھم جائیں، حوادث کے بادل چھٹ جائیں۔ عافیت کا کنارہ مل جائے اور منزلِ مراد پالیں تو پھر ان نظریات اور افکار کی عظمت تو برقرار رہ سکتی ہے لیکن بدلے حالات میں ان کی افادیت عجائب گھر میں رکھے ہوئے نوادر سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ اس لیے نظریہ ساز شاعر اور نظریہ باز ادیب کا ہر عہد میں زندہ اور ہر عصر کے لیے جدید رہنا ضروری نہیں!

غالب نے حیاتِ انسانی کے جن پہلوؤں کو لیا ان کی کسی فلسفی ایسے تفکر سے تحلیل و توجیہہ تو کی لیکن فلسفی ایسی "عقلی غیر جانب داری" روا نہ رکھی بلکہ اپنی ذات کے حوالے سے ان پر روشنی ڈالی۔ بعض ناقدین نے اس کے کلام میں ہر قسم کا فلسفہ "دریافت" کر رکھا ہے اور اس کی ہر بات پر "فلسفیانہ" کا لیبل چسپاں کر کے اپنی دانست میں حقِ نقد ادا کر دیا۔ اس ضمن میں اس کے مشہور فلسفۂ غم کو خصوصی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جس کے سلسلے میں کم از کم شوپنہار سے بات شروع کرتے ہوئے وجودیت تک سے استدلال کرتے ہوئے اسے ایک عظیم تصور اور منفرد فلسفۂ حیات ثابت کرنے کی سعی ملتی ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ فلسفۂ غم ہو (یا اسی نوع کے دیگر "فلسفے") غالب نے اس کے بارے میں کوئی ایسا نیا، انوکھا یا چونکا دینے والا تصور نہیں پیش کیا جسے تاریخِ فکر میں تصورِ نو اور عالمی فلسفے میں نیا دبستان قرار دیا جا سکے۔ سیدھی سادی بات تو یہ ہے کہ غالب کی زندگی جن مسائل و حوادث سے دوچار رہی ان کی بنا پر اگر اس نے

ایسے اشعار کہے تو تعجب نہ ہونا چاہیئے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

پریشان حال انسان یا خود کو سیلابِ بلا میں بے بس تنکے کی طرح چھوڑ دیتا ہے یا ان کے خلاف عملی جد و جہد سے ہجومِ بلا پر حاوی ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن ان دو واضح اور بعض صورتوں میں انتہائی طریقِ کار کے علاوہ اپنے گرد دفاعی حصار

قائم کرنے کی صورت میں ایک اور ذہنی رویہ بھی ملتا ہے، نفسیات کی اصطلاح میں یہ "دفاعی عمل" (DEFENCE MECHANISM) کہلاتا ہے۔ اس مضمون کا موضوع بطورِ خاص غالب کے دفاعی عمل کا جائزہ نہیں یہ تو صرف اس امر کی طرف اشارہ کرنا مقصود تھا کہ اس کے مشہور "فلسفہ غم" میں کوئی خاص فلسفہ نہیں بجز اس کے کہ ایک پریشان شخص نے ذاتی واردات کے بارے میں اپنے کرداری ردِ عمل کی PROJECTION کو فن کارانہ اسلوب سے شاہکار بنا دیا۔

ایک فلاسفر دانش کے بامِ بلند پر متمکن بالعموم افراد اور وقوعات کو اپنے افکار کے پیمانوں سے ناپتا ہے۔ وہ ایک پیغام بر (پیغمبر نہیں) ہے لیکن ایسا پیغام بر کہ انسانوں سے خطاب تو کرتا ہے لیکن ان کی سطح پر آنا گوارا نہیں کرتا اسی لیے افراد فلاسفر کی عظمتِ افکار سے مبہوت تو ہو سکتے ہیں، اس کے فلسفے کا بت بھی بنا سکتے ہیں لیکن وہ اس سے ایسی محبت نہیں کر سکتے جیسی شاعر (یا مغنی) سے کر سکتے ہیں۔ کیوں کہ وہ شاعر یا مغنی کی مانند اسے اپنے دل کے قریب نہیں محسوس کرتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک حسّاس شاعر:

کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

کے مصداق دوسروں کے غم میں ڈوب کر اور ان کے غم کو اپنا غم سمجھتے ہوئے ان کے ساتھ آنسو بہا سکتا ہے۔ بالفاظِ دیگر فلاسفر کا طریقہ تحلیل و تشریح کا ہے تو شاعر کا EMPATHY کا!

غالب جو آج زندہ ہے، ہم عصر محسوس ہوتا ہے اور ہم اسے کئی نام نہاد جدید شعراء کے مقابلے میں جدید تر سمجھتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ جس آگ میں وہ خود جلتا رہا، اس نے دوسروں کو بھی اسی میں سلگتے پایا اور یوں اپنی آگ کے حوالے سے دوسروں کی آگ کو جانا:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

——اور یا پھر:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

دیوانِ غالب کی پہلی غزل جس کا مطلع ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اپنی کثیر التشریحی اور یوں نزاعی حیثیت کی بنا پر تشریحی تنقید میں ایک سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر چکا ہے۔ اسی غزل کا مقطع گو مطلعے ایسا مشہور تو نہ ہوا لیکن غالب کے ذہن اور اس کے تخلیقی شعور کی تفہیم کے لیے یہ اگر کلیہ نہیں بنتا تو ایک اہم اشاریہ تو یقیناً قرار دیا جا سکتا ہے:

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا[1]
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

—— غالب: آتش زیرِ پا!

یہ ایک ایسا اشاریہ ہے جسے مرکز قرار دے کر اس کی شاعری کے ایک خاص رُخ کی نشان دہی کی جا سکتی ہے —— میں یہ دعویٰ تو نہیں کرتا کہ اس سے اس کے تمام کلام ہی کو ایک نئی روشنی میں دیکھتے ہوئے اس کے مفہوم میں انقلابی تبدیلیاں لائی جا سکتی ہیں لیکن اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ غالب کے ذہن کی ایک نئی جہت

---

[1] اقبال کی نظم "عاشقِ ہرجائی" کا ایک شعر ہے:

فیضِ ساقی شبنم آسا، ظرفِ دل دریا طلب
تشنۂ دائم ہوں آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں

سے ضرور آگاہ ہو سکتے ہیں۔

نو دریافت "بیاضِ غالب" سے جہاں کلامِ غالب کے بارے میں کئی نئے تحقیقی اور تنقیدی امور سامنے آئے ہیں وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ غزل وہاں بھی سرِ دیوان ہے۔ واضح رہے کہ یہ بیاض ۱۸۱۶ء میں لکھی گئی جب کہ غالب کی عمر ۱۹ برس کی تھی گویا یہ غالب کی قدیم ترین غزلوں میں سے ہی نہیں بلکہ غالب کے نقطۂ نظر سے اہم ترین غزل بھی کہ سرِ دیوان ہے!

البتہ "بیاض" میں یہ مقطع نہیں بلکہ غزل کا دوسرا شعر ہے اور یوں:

آتشیں پا ہوں گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ
موئے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ، یاں زنجیر کا

اصلاح سے شعر بہت بہتر ہی نہ ہو گیا بلکہ اس شعر میں مرکزی حیثیت رکھنے والی ترکیب "آتشیں پا" کے مقابلے میں "آتش زیرِ پا" کہیں زیادہ بلیغ اور معنی خیز ہے۔

آتش زیرِ پا سے وابستہ تصورات کے ضمن میں یہ نکتہ بھی اہم ہے۔

آتش زیرِ پا سے ایک ایسے شخص کا تصور ابھرتا ہے کہ بے چینی جس کا مقدر بن چکی ہے اس لیے بےچینی کو اُس بےچینی سے ممیز سمجھا جائے جس کی "سیمابیت"[1] سے وضاحت کی جاتی ہے۔ سیمابیت کی پیدا کردہ بے چینی بطون سے جنم لیتی ہے اور انسان کی نفسی

---

[1]: غالب کی ایک مشہور غزل کی ردیف ہے: پاؤں! اس میں مندرجہ ذیل شعر سے اس سیمابیت کی بڑی اچھی طرح سے وضاحت ہو جاتی ہے:

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

ترکیب میں آمیز ہوتی ہے جبکہ اس کے برعکس آتش زیرِ پا[۱] کی صورت میں آتش ایک خارجی عمل ہے جو پاؤں کو زمین پر سکون سے ٹکنے نہیں دیتا۔ خواہش تو آرام کرنے، اطمینان سے کھڑے ہونے کی ہے لیکن بربنائے آتش پاؤں حرکت پر مجبور ہیں یوں سیمابیت کی حرکت زندگی اور توانائی کی مظہر بن جاتی ہے تو آتش زیرِ پا بے چارگی اور اندوہ کی علامت! زیرِ پا آتش سرد نہیں کی جاسکتی۔ اس لیے یہ حرکت جس جبر کو جنم دیتی ہے وہ حرکت ہونے کے باوجود موت ہی کا ایک روپ قرار پاتی ہے۔

غالب کے کلام میں بے چارگی کی پیدا کردہ یہ حرکت اور اس سے جنم لینے والا احساسِ بے چارگی جو بالآخر احساسِ شکست پر منتج ہوتا ہے، کی بہت کامیاب عکاسی کی گئی ہے اس ضمن میں ہر شعر تصویر کی مانند واضح ہے اور غالب کا اندوہ اتنا عمیق ہے کہ ایسے اشعار کی موجودگی میں غالب کو حالی کی ہم نوائی میں "حیوانِ ظریف" نہیں مانا جا سکتا۔ گو غالب کے خطوط میں مزاح کے چھینٹے ملتے ہیں خصوصیت سے اس نے اسلوب سے جس طرح مزاح کا رنگ چوکھا کیا اس کی اپنی جگہ ادبی اہمیت مسلّم! اسی طرح اس کے ہاں بعض مزاحیہ اشعار بھی مل جاتے ہیں لیکن خطوط میں سے کچھ میں مزاح یا چند پر تفنّن اشعار کی موجودگی یہ ثابت کرنے کو کافی نہیں کہ اس کے خطوط "مزاحیہ خطوط" ہیں اور دیوان "مزاحیہ دیوان" ہے۔ خطوط میں مزاح ہونا اور بات ہے جبکہ خطوط کا "مزاحیہ" ہونا قطعی جداگانہ امر ہے۔ اس میں جو نازک سا فرق ہے اسے کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ یہ بلحاظ نوعیت اساسی ہے۔ کیونکہ اس سے ہم اس منطقی نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ محض چند دلچسپ، پُر لطف یا پُر تفنّن اشعار کی بنا پر نہ تو اس کے دیوان کو مزاحیہ قرار دیا جاسکتا ہے

---

[۱] ٹینیسی ولیمز کے مشہور ڈرامے کا عنوان ہے: "CAT ON A HOT TIN ROOF"
— یہ بھی آتش زیرِ پا والی بات بن جاتی ہے۔

اور نہ اسے مزاح نگار ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

غالب کے کلام کا نفسیات کی روشنی میں جائزہ نہ لیا گیا۔ اس لیے ناقدین غالب کے مزاح پر کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دیتے رہے ہیں۔ لیکن جب "ان مزاحیہ" اشعار کا تمام کلام کے تناظر میں جائزہ لیں اور تخلیق سے وابستہ نفسی عوامل کو پیش نگاہ رکھیں تو یہ واضح ہوگا کہ غالب کا مزاح دراصل ایک طرح کا کیموفلاج ہے اور اسی نفسی رجحان کا پیدا کردہ جسے ابتدا میں دفاعی حصار سے تعبیر کیا گیا ہے۔ غالب کی زندگی پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ حیاتِ غالب کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ بچا ہو جس پر محققین نے روشنی نہ ڈالی ہو اور آج ہم سب یہ جانتے ہیں کہ غالب نے تمام عمر پریشانیوں میں بسر کی، مزاج رئیسانہ تھا مگر رئیس نہ تھا، نشاط پرست تھا لیکن قرض کی مے پینے پر مجبور، عزتِ نفس کا یہ عالم کہ صاحب اگر پذیرائی کو کمرہ سے باہر نہ نکلے تو ملازمت لیے بغیر واپس آ گیا لیکن یہی خودپرست شاعر نواب یوسف علی خاں والیٔ رام پور سے زکوٰۃ کے نام پر بھیک مانگنے پر مجبور، پنشن کا قضیہ، اولاد کا غم، قید کی ذلت ـــــ ان سب کی موجودگی میں اس کی ہنسی دل سے نہیں پھوٹتی بلکہ المیہ سے جنم لیتی ہے۔ اس لیے اس کا مزاح، غم کو کیموفلاج کرتا ہے، ورنہ اس کا اصل رنگ تو یہ معلوم ہوتا ہے :

اس شمع کی طرح سے جسے کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغ ناتمامی

نے گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدرِ لب و دنداں نکلا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیٔ مافات چاہیے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں میزباں گورِ غریباں کا

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

ان اشعار کے ساتھ ساتھ ایسے خطوط کی بھی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی شخصیت سے مزاح کا رنگین لبادہ نوچ پھینکا اور کھل کر اپنے زخم دکھائے۔ اس مقصد کے لیے صرف ایک ہی خط کی مثال کافی ہوگی :

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں، مخلوق کا کیا ذکر، کچھ بن نہیں آتی۔ آپ اپنا تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں۔ یعنی اب اپنے آپ

کو غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دُکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر ہوں اور فارسی دان ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں ہے۔ اب تو قرض داروں کو جواب دے سچ تو یوں کہ غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا، ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ، عرش نشیں خطاب دیے ہیں چونکہ اپنے آپ کو شاہِ قلم و سخن جانتا تھا۔ اس لیے سقر مقر اور حاویہ زاویہ تجویز کر رکھا ہے۔ آئیے! انجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان ہاتھ میں اور ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے۔ میں ان سے پوچھ رہا ہوں۔ اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے اور خان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیا بے غیرت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

— یہ منہ بولتی سطریں غالب کے ذہن کے کس گوشہ سے پردہ اُٹھاتی ہیں؟ اور کیا ان کے تناظر میں یہ شعر مزاحیہ قرار دیا جا سکتا ہے؟

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں!
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن

خطوط سے اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ کیونکہ کہیں واضح طور سے اور کہیں بین السطور اس نے اپنی محرومیوں اور ناکامیوں کا تذکرہ کیا ہے۔ اب اس نے بعض اوقات ناآسودگیوں کے دکھ سے اگر تفنّن کا پہلو بھی نکال لیا تو اسے روایتی "مزاح" نہیں قرار دیا جا سکتا۔ خطوط اور اشعار سے اس کی جو نفسی تصویر اُبھرتی ہے اس کی بنا پر یہ اس کی ظرافت المیہ کی سیاہی سے جنم لینے والی "سیاہ ظرافت"

(BLACK HUMOUR) قرار دی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں خود غالب کا رویہ بالکل واضح ہے:

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں
ورنہ یاں بے رونقی سُود چراغِ کشتہ ہے

اور یا پھر:

چھوڑی اسدؔ نہ ہم نے گدائی میں دل لگی

"سیاہ ظرافت" امریکی زندگی کے سماجی تضادات کی پیدا کردہ ہے گو امریکی حبشیوں نے سفید فام سماج کے متعصبانہ رویہ اور سیاہ فامی کے داغ سے جنم لینے والے المیوں کو مزاح کا رنگ پہنا کر طنز کی شدت میں اور بھی اضافہ کیا لیکن "سیاہ ظرافت" ۔ "سیاہ فام ظرافت" نہیں بلکہ المیہ سے جنم لینے والی ظرافت "سیاہ ظرافت" قرار دی جا سکتی ہے خواہ یہ ظرافت کیسے ہی ملک اور سماج کی پیدا کردہ ہو۔ نفسیاتی لحاظ سے "سیاہ ظرافت" نفسی سخت جانی کی دلیل اور اس امر کی غماز ہوتی ہے کہ "غم اگرچہ جانگسل ہے" لیکن ہم اس غم کا مضحکہ بھی اُڑا سکتے بلکہ وہی غالب والی بات:

دل لگی کی آرزو بے چین رکھتی ہے ہمیں

میرے خیال میں غالب کا یہ مشہور شعر "سیاہ ظرافت" کی بہترین مثال کے طور پہ پیش کیا جا سکتا ہے:

نہ لُٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

دن تحفظ اور عافیت کا ضامن سمجھا جاتا ہے اس لیے دن کے اجالے میں لٹنے والا مقدر کا رونا تو رو سکتا ہے لیکن ـــ "رات کو یوں بے خبر سوتا" کہنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔ یہ انداز ایک خاص نوع کی نفسی سخت جانی سے جنم لیتا ہے۔ غالب

کے جس دفاعی حصار کا ابتدا میں ذکر کیا گیا یہ بھی اسی کے نفسی مظاہر میں سے ایک ہے۔ اگر "سیاہ ظرافت" کی روشنی میں غالب کے مزاح کا بطورِ خاص جائزہ لیا جائے تو اس کی نام نہاد مزاحیہ شاعری کا کچھ اور ہی روپ نظر آئے گا۔

بحیثیت ایک فردِ غالب کا ذہن مختلف النوع ـــ بلکہ بعض اوقات تو متضاد و متناقض ـــ عوامل کے عمل اور ردِ عمل کی آماجگاہ بنا رہا جس کا اظہار اس کے کلام سے بھی ہوتا ہے۔ بعض افراد یا فن کار یک رخ ذہن SINGLE TRACK OF MIND کے حامل ہوتے ہیں اس لیے وہ فن کو اپنی فکر کی صراطِ مستقیم سے بھٹکنے نہیں دیتے، یوں ان کے تنوع کی اساس ایک ہی رہتی ہے اور وہ انیس، اقبال، جوش، فانی، اور ریاض وغیرہ کی مانند دو رنگ ہو کر بھی یک رنگ ہی رہتے ہیں لیکن غالب ان شعراء میں سے نہیں اور اس کا تنوع ان مختلف احساسات، باہم متضاد محرکات اور متناقض ردِ عمل کی بنا پر ہے جو اس کے شعور اور فن کارانہ ادراک پہ وقتاً فوقتاً شب خون مارتے رہے۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ عمل بے حد دلچسپ ہے کیوں کہ جب تک فن کار ان مختلف النوع احساسات کا اپنی شخصیت میں انجذاب نہ کر لے وہ نفسی خلجان سے آسودگی حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ پاگل اپنی بڑ سے اظہارِ ذات کرتا ہے تو نیوراتی حقیقت کو اپنے پسندیدہ روپ میں دیکھنے کے لیے واہموں اور التباسات کا ایک جہان نو تعمیر کرتا ہے۔ صرف صوفی اور تخلیق کار ہی اس خلجان کے مبہم تقاضوں سے عہدہ برا ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ صوفی جذب اور مستی کے عالم میں کشف کی منزل تک پہنچتا ہے جب کہ فن کار تخلیق کے ترفع سے جو نفسی آسودگی حاصل کرتا ہے وہ اسی نفسی کشمکش کی آگ کے لیے چھینٹوں کا کام کرتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے صوفی کا کشف اور شاعر کی تخلیق ایک ہی ذہنی وقوعہ کی مرہونِ منت قرار دی جا سکتی ہے۔ کشف اس امر کا غماز ہے کہ صوفی تمام تضادات کے اسرارِ نہاں سے آگاہی حاصل کر چکا ہے۔ اسی طرح تخلیق بھی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ فرد بحیثیت ایک فن کار

مختلف النوع احساسات کو اپنی سائیکی میں جذب کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ لیکن فن کار کا کام یوں ختم نہیں ہوتا کہ اسے کسی ایک جذبے کو ترفع دے کر اظہار بھی تو کرنا ہے۔ یہ بالکل پھول والی بات ہو جاتی ہے۔ سورج کی شعاعیں سات رنگوں کا مجموعہ ہیں مگر پھول صرف اسی رنگ کا اظہار کرتا ہے جسے وہ جذب نہیں کر پاتا۔ اسی میں فطرت کی بوقلمونی کا راز مضمر ہے اور یہی فن کارانہ تنوع کی اساس!

بیاضِ غالب کا ایک شعر ہے :

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا

"آشوبِ آگہی" خوبصورت ترکیب ہی نہیں بلکہ ایک سوال بھی ہے۔ غالب کے لیے "آگہی" کیوں "آشوب" ہے؟ اور پھر اس آشوب سے آگہی کے لیے "مے" کے سہارے کی ضرورت کیوں ہے؟ اس کے ساتھ ہی ذہن اس مشہور شعر کی طرف بھی جاتا ہے :

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو
اک گونہ بے خودی مجھے دن رات چاہیئے

"آشوبِ آگہی" اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کا مطالعہ ضروری ہے کیوں کہ اس سے بھی غالب کے ذہن کی بعض پیچیدگیوں کا سراغ مل سکتا ہے بلکہ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہی وہ پیچیدگیاں ہیں جنہوں نے بالآخر اسے آتش زیرِ پا بنادیا۔

غالب کے کلام میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جن میں اس نے اپنی موجودہ صورتِ حال سے بے مازی کا اظہار کیا ہے۔ کہیں تو یہ اظہارِ بےزاری واضح الفاظ اور دوٹوک لہجے میں ہے :

گھر ہمارا جو نہ روتے تو بھی ویراں ہوتا
بحر گر بحر نہ ہوتا، تو بیاباں ہوتا

تنگیٔ دل کا گلہ کیا، یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

بسا اوقات اسے زیرِ سطح ایک نفسی کیفیت کے طور پر بھی محسوس کیا جا سکتا ہے، چنانچہ بالواسطہ طور پر وہ کہتا ہے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

اس بے زاری کے احساس کے ساتھ ساتھ غالب کے ہاں فرار کا رجحان بھی نمایاں ہے لیکن یہ فرار زندگی سے نہیں بلکہ افراد (یا سماج) سے معلوم ہوتا ہے۔ غالب کا زندگی اور غم کے بارے میں جو ایک مخصوص اندازِ نظر ہے اس کی بناء پر اسے زندگی سے فرار کی ضرورت درپیش نہ تھی نہ ہی وہ اس کی تلخیوں سے فرار اختیار کرتا ہے کہ ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس کے پاس نفسیاتی ہتھیار موجود ہیں۔ ایک فرار خود سے ہوتا ہے۔ یہ وہ فرار ہے جو بالآخر نیوراتیت پر منتج ہوتا ہے۔ اس فرار کا محرک بھی ویسے تو زندگی اور اس کی تلخیاں ہی ہوتی ہیں لیکن یہ فرار کا نسبتاً پیچیدہ طریقہ ہے اور عام حالات میں اس کی تفہیم و تشریح آسان نہیں ہوتی۔ غالب کے ہاں بعض اوقات ایک خاص طرح کے غیر سماجی رویے کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً تین اشعار پر مبنی اس کی یہ مشہور غزل:

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
بے در و دیوار کا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیماردار
اور اگر مر جائیے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

ان اشعار سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ نہ یہ فرار زندگی سے ہے، نہ حالات سے اور نہ اپنے آپ سے بلکہ — ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو — کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو — اور — نوحہ خواں کوئی نہ ہو — ان سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ صرف افراد سے فرار چاہتا ہے اور یہ بالکل وہی اندازِ نظر ہے جس کا سارتر نے اپنے مشہور ڈرامے IN KEMERA میں پرچار کیا یعنی:

HELL IS OTHER PEOPLE

میرے اس اندازِ نظر کی اس کے بعض اور اشعار سے بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اس کے ہاں مردم بے زاری کا واضح رجحان ملتا ہے۔

اس کا ایک شعر ہے:

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

ایک اور شعر میں قدرے کم تلخ لہجے میں یوں کہا:

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاک اہلِ دنیا جل گیا

اور غالب فرار میں گویا اس جہنم سے بھاگ رہا ہے جو دوسروں کے وجود سے جنم لیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب نے سارتر کی مانند اس تصور کو نہ تو باقاعدہ ایک فلسفیانہ روپ دے کر اس سے سماجی طنز کا کام لیا اور نہ ہی اس سے وابستہ تمام امکانات کا جائزہ لے کر اسے منطقی انتہا تک پہنچانے کی کوشش کی۔ ویسے غالب سے اس کی توقع بھی نہ ہونی چاہیئے تھی کیونکہ ہمارے لیے جہنم کا روایتی تصور آگ سے عبارت ہے اس لیے ہم شعوری طور پر کسی اور نوع کے جہنم کا تصور نہیں کر سکتے۔[1]

---

[1] اقبال نے البتہ اس مخصوص تصور سے ہٹ کر "سیرِ افلاک" میں سرد جہنم کا (بقیہ اگلے صفحہ پر)

اس لیے غالب نے جب بھی جہنم کا ذکر کیا تو اسی روایتی انداز میں :

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

غالب کی غزل کا نفسیات کی روشنی میں مطالعہ کرنے پر بہت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جو اپنی ظاہری لفظی و معنوی خوبیوں کے ساتھ ساتھ کسی مخصوص نفسی کیفیت کی غمازی بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ مندرجہ ذیل شعر واضح طور سے شدید قسم کی "بے حسی" APATHY کا ترجمان ہے :

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

یہ بے حسی دراصل شدتِ احساس کو چھپانے بلکہ اس سے عہدہ برآئی کا ایک انداز ہے اور اسی دفاعی حصار کی ہی ایک صورت ہے جس کا مضمون کی ابتدا میں ذکر کیا گیا۔ اس بے حسی کا فائدہ یہ ہوتا ہے :

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

(بقیہ نوٹ) تصور پیش کیا ہے :

یہ مقام خنک جہنم ہے
نار سے نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے
جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

سوال یہ ہے کہ آخر یہ بے حسی کیوں ؟

گو غالب نے خاص بے حسی پر واضح قسم کے اشعار تو کم کہے لیکن ایسے اشعار کی کمی نہیں جن کی امداد سے بے حسی کے نفسی مواد کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے توجہ "بے دماغی" کی طرف جاتی ہے۔ بے دماغی (یا کم دماغی) میر تقی میر کی شاعری کے اہم عناصر میں سے ہے۔ چنانچہ غزل کے لاتعداد اشعار کے علاوہ ایک مخمس شہر آشوب کا مقطع یوں ہے :

حالت تو یہ کہ مجھ کو غموں سے نہیں فراغ
دل سوزِ درونی سے جلتا ہے جوں چراغ
سینہ تمام چاک ہے سارا جگر ہے داغ
ہے نام مجلسوں میں مرا میر بے دماغ
از بسکہ کم دماغی نے پایا ہے اشتہار !

ان اشعار سے کسی حد تک میر کی مخصوص افتادِ طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ آغازِ شباب میں ناکام عشق اور اس کے نتیجے میں جنون، معاشی حالات کی خرابی اور عمر بھر جن حوادث سے وہ دوچار رہا ان کی بنا پر اس کے ہاں بے دماغی کا جواز ہے لیکن غالب — "حیوانِ ظریف" — نے ایسے اشعار کیوں کہے ؟

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

وصالِ جلوہ تماشہ ہے پر دماغ کہاں
کہ دیجیے آئینۂ انتظار کو پرداز

دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں

بعض اوقات اس بے دماغی کا عشق کے روایتی مضامین کے ساتھ بھی اظہار کیا گیا؛

غم فراق میں تکلیف سیرِ باغ نہ دو
مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بے جا کا

اس لحاظ سے میر اور غالب کا تقابلی مطالعہ کرنے پہ واضح ہوتا ہے کہ غالب کے مقابلے میں میر کے ہاں یہ بے دماغی بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب کا ایسا معاملہ نہیں کم از کم میر کی مانند اس نے ایک COMPLEX کی صورت اختیار نہ کی۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ غالب نے میر کا تتبع بھی کیا اور اس میں ناکامی کا اعتراف بھی۔ غالب کو مقلدِ میر قرار دینے والوں نے بالعموم دونوں اسلوب کے کی سطحی مشابہتیں گنوا دی ہیں۔ یہ درست ہے کہ غالب نے میر کی سادگی بھی اپنائی لیکن صرف اسی پہ انحصار تو نہیں کیا جا سکتا کہ اسلوب کے چند عناصر کو اپنا لینا کوئی ایسی اہم بات نہیں ہوتی بلکہ انفرادیت کے حامل اور صاحب اسلوب شاعر کے لیے کسی اور صاحبِ اسلوب اور صاحبِ طرز کا شعوری تتبع اس نقطہ نظر سے کافی سے زیادہ مشکل ہو جاتا ہے۔ میری دانست میں میر اور غالب کے ہاں نفسی امور میں ذہنی رویے کی یکسانیت زیادہ اہم اور قابلِ توجہ ہے اور اس لحاظ سے دونوں کا موازنہ اور تقابلی مطالعہ زیادہ سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔ چنانچہ بے دماغی کے ساتھ ساتھ دونوں کے ہاں یاسیت کا رجحان بھی بہت نمایاں ہے۔ اسی طرح گھٹن، احساسِ محرومی اور اس کا پیدا کردہ احساسِ شکست اور ان سے جنم لینے والی پژمردگی اور نارسائی سے سلگنے کی کیفیت دونوں کے ہاں مشترک قرار دی جا سکتی ہے۔ اسلوب بھی کیوں کہ شخصیت سے وابستہ نفسی کیفیات کی بنا پر ایک مخصوص رنگ پکڑتا ہے اس لیے غالب اور میر کے تقابلی مطالعے کی بنیاد طرزِ اظہار نہیں بلکہ طرزِ احساس ہونا

چاہیئے گو ان دونوں کا تقابلی مطالعہ اس مضمون کی حدود سے باہر ہے لیکن اس اہم نکتے کی طرف توجہ مبذول کرانی ضروری تھی۔

غالب کے ہاں ایک خاص طرح کی تشنگی ملتی ہے خواہ وہ تشنگیٔ ذوق ہو:

نہ بندھے تشنگیٔ ذوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا

یا ذوقِ معاصی:

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سرِ دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

بقدرِ حسرتِ دل چاہیے ذوقِ معاصی بھی
بھروں یک گوشۂ دامن گر آبِ ہفت دریا ہو

یا پھر وہ ذوقِ تماشہ کی تلقین کرتا ہو:

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

اس ضمن میں غالب کا یہ مشہور شعر قابلِ غور ہے:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے
حورانِ خلد میں تری صورت اگر ملے

اس شعر کے واضح معانی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر پہلے مصرع سے وابستہ نفسی احساس کا تجزیہ کیا جائے تو غالب کے ہاں عدم تسکین کی شدت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے اور اسی عدم تسکین نے اس کے ہاں متنوع صورتوں میں حسرت کے مضمون کو

جنم دیا۔ یہ احساس کئی اشیاء، کیفیات اور احساسات سے وابستہ ہے لیکن اس کی اساس اپنی خالص صورت میں حسرت اور صرف حسرت ہے۔ شاید اسی لیے بعض اشعار کی نمایاں خصوصیت PATHOS ہے:

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستاں ہونا

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا
لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمک داں ہونا

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

نہ کہہ کہ گریہ بمقدارِ حسرتِ دل ہے
مری نگاہ میں ہے جمع و خرچ دریا کا

عذرِ واماندگی اے حسرتِ دل   نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ دل کا لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

ہوا ہوں عشق کی غارت گری سے شرمندہ
سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں خاک نہیں

ہے سبزہ زار ہر در و دیوارِ غمکدہ
جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ
ناچار بیکسی کی بھی حسرت اٹھائیے
دشواریٔ رہ و ستمِ ہمرہاں نہ پوچھ

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیئے

گھر میں تھا کیا کہ ترا غم اسے غارت کرتا
وہ جو رکھتے تھے ہم اک حسرتِ تعمیر سو ہے

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ
دل فردِ جمع و خرچ زباں ہائے لال ہے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

"داغِ تمنائے نشاط"۔ "زخمِ تمنا"۔ "داغ حسرتِ دل"۔ "حسرتِ تعمیر"۔ "حسرتِ دل"۔ "بیکسی کی بھی حسرت اٹھائیے"۔ "دلِ حسرت پرست"۔ "حسرت اظہار"۔ "ناکردہ گناہوں کی حسرت"۔ یہ چند خوشنما تراکیب ہی نہیں بلکہ ایسے اشارے ہیں جو حسرت اور حسرت پرستی کے لیے استعارے بھی ثابت ہوتے ہیں۔ غالب کی نفسی زندگی میں حسرت کو ایک لحاظ سے وہی حیثیت حاصل ہے جو جوہر میں مرکزہ (NEUCLAS) کو ہوتی ہے۔ حسرت سے وابستہ احساسات نے جہات در جہات جن نفسی تموجات کو جنم دیا ان کی بنا پر اس کے کلام میں مندرجہ بالا اشعار کے علاوہ حسرت اور بھی کئی طریقوں سے اظہار پاتی ہے گو اسے یہ شکایت تو رہی:

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ

لیکن اس نے دل کھول کر تشنگیٔ ذوق کے مضامین باندھے ہیں۔ چنانچہ حسرتِ اظہار فن کارانہ اظہار کی بنا پر یوں صورت پذیر ہوئی:

ہوں سراپا سازِ آہنگِ شکایت کچھ نہ پوچھ
ہے یہی بہتر کہ لوگوں میں نہ چھیڑے تو مجھے

بظاہر یہ تلخ کلامی محبوب کے لیے ہے لیکن درحقیقت اس کے تحت الشعور میں وہی اپنی حالت سے بےزاری کا احساس کارفرما ہے۔ اسی آہنگِ شکایت نے ایک اور شعر میں یوں صورت پائی:

یہ ہوں میں شکوہ سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

اور اس نوع کے اشعار سے آہنگِ شکایت کی وجہ بھی سمجھ آتی ہے:

نام کا میرے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

دل ہی تو ہے نہ سنگ وخشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

غم دنیا سے گر پائی بھی فرصت سر اٹھانے کی
فلک کا دیکھنا تقریب تیرے یاد آنے کی

کہاں تک روؤں اس کے خیمہ کے پیچھے قیامت ہے
مری قسمت میں یارب کیا نہ تھی دیوار پتھر کی

ان اشعار سے ابھرنے والی تصویر احساسِ شکست کی ہے، غالب کے ہاں جس کی اساس احساسِ شکست پر استوار نظر آتی ہے۔ کلام سے ایک ایسے شخص کی تصویر ابھرتی ہے جو حالات سے مقاومت اور مسلسل ناکامیوں اور محرومیوں کے بعد اب مفاہمت کی بھی خود میں سکت نہیں پاتا۔ اس لیے وہ دو اور دو چار ایسے انداز میں اپنی شکست تسلیم کرلیتا ہے:

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو
دل بدل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مدعا محو تماشائے شکستِ دل ہے
آینہ خانہ میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

حسرت، شکایت اور احساسِ شکست اس کی شاعری میں جداگانہ (ISOLATED) حیثیت نہیں رکھتی بلکہ اس کے جذباتی طوفان کی محض چند شعلے ہیں لیکن ان لہروں کی تندی اور ان شعلوں کی تپش احساسِ محرومی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ احساسِ محرومی بھی اپنے دامن میں اور کیفیات لیے ہوئے ہے جن میں نارسائی کا احساس نمایاں تر ہے:

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکاں اپنا

غالب کا ایک شعر ہے:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دود ہے اسد
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

"دلِ گداختہ" کی ترکیب شعر میں مرکزی حیثیت ہی نہیں رکھتی بلکہ اس کے مخصوص طرزِ احساس کی تفہیم کے لیے ایک اشاریہ بھی قرار دی جا سکتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ یہ "دلِ گداختہ" تصوف کے مروج مفہوم میں نہیں کیونکہ غالب نے رسمی طور پر چند اشعار کہنے کے سوا اپنی عملی یا ادبی زندگی میں تصوف سے کسی طرح کی بھی دلچسپی نہ رکھی۔ یہ دلِ گداختہ تو:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

ایسی حالت کا پیدا کردہ معلوم ہوتا ہے۔ صرف اسی نقطۂ نظر سے ہی غالب کے کلام کا جائزہ لینے پر آگ[1] اور اس میں سلگنے اور جلنے سے وابستہ متنوع کیفیات کی فن کارانہ عکاسی نظر آئے گی۔ ویسے تو غالب نے یہ بھی کہا تھا:

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

لیکن اس کے باوجود اس نے بہت کچھ کہا:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

جلوہ زارِ آتشِ دوزخ ہمارا دل سہی!
فتنۂ شورِ قیامت کس کے آب و گل میں ہے

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

ان تینوں اشعار میں بظاہر "جلنے" کا مضمون ہے لیکن تینوں اشعار میں جو تلازمات ابھارے گئے ہیں ان کی نفسی اہمیت کو کسی طرح سے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا بلکہ بعض اشعار میں تو غالب نے اسی "وحشتِ آتشِ دل" کا فخریہ اظہار بھی کیا:

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

---

[1]: ایک غزل کی ردیف "آتش" ہے۔

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسد
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگ ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

اور ان کا نتیجہ یہ نکلا :

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

یوں محسوس ہوتا ہے کہ غالب کو "سوزشِ دل" کا خود بھی بطورِ خاص احساس تھا گو اس شعر کا مضمون کوئی بہت بلند نہیں اور نہ اس سے کسی خاص نفسی واردات کی نشاندہی ہی ہوتی ہے۔ اس لیے اپنی جداگانہ حیثیت میں اگر اسے خصوصی اہمیت نہ بھی دی جائے تو بھی اس نوع کے بہت سے اشعار کے تناظر میں یہ بھی اہم ہو جاتا ہے۔ خاص طور سے جب ان اشعار میں ایسا شعر بھی ہو :

شعلہ سے نہ ہوتی ہوسِ شعلہ نے جو کی
جی کس قدر افسردگیٔ دل پہ جلا ہے

چنانچہ "وحشتِ آتشِ دل" کی بنا پر "سوزشِ دل" نے جس سخنِ گرم کو جنم دیا۔ اس کی چند مثالیں حاضر ہیں :

وہ آئے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتشکدہ نہ ہو
ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہ ہو

تپش سے میری وقفِ کشمکش ہر تارِ بستر تھا
مرا سر رنجِ بالیں ہے مرا تن بارِ بستر تھا

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

اس نوع کے اشعار کے علاوہ اس نے "دود" سے وابستہ تلازمات کی بھی خوب عکاسی کی۔ اشعار کے علاوہ غالب نے آتش سے بہت سی خوبصورت تراکیب (مثال: "صہبائے آتشِ پنہاں"، "تپ گرمی رفتار") بھی وضع کیں۔

— ایسا کیوں؟

اس سوال کا جواب ۴ = ۲+۲ ایسی قطعی صورت میں نہیں دیا جا سکتا۔ جب ایک فن کار اپنی تخلیقات میں کسی خاص شے، جذبے، کیفیت یا پیرایۂ اظہار پر زور دیتا ہو تو اس کی وجہ جاننے کے لیے ان عوامل کی تحلیل کرنی ہوتی ہے جو لاشعوری طور سے تخلیقی عمل پر لویں

اثر انداز ہوتے ہیں کہ ایک قوی محرک کی صورت اختیار کر کے تخلیقات کو ایک مخصوص رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ تخلیق کار کی شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں؛ ایک سماجی جسے ژونگ کی اصطلاح میں "PERSONA" کہہ سکتے ہیں، یہ اس کا ظاہری روپ ہے اور محض دیگر افراد کے لیے کہ اس سے وہ افراد کے جہنم میں اپنا دفاع کرتا ہے۔ داخلی طور پر فن کار کو آتش فشاں پہاڑ سے قرار دیا جا سکتا ہے اور اسی کی مانند "آتش بداماں" ہونے کے باوجود بھی وہ بظاہر خاموش یا "خوابیدہ" نظر آتا ہے۔ جب تک باطن میں ابال نہ آئے اہلِ دنیا اس کی آگ سے ناآشنا ہی رہتے ہیں۔ باطن کا یہ ابال ـــ فن کار کی صورت میں ـــ تخلیقی ابال ثابت ہوتا ہے جو غالب کی صورت میں سخنِ گرم کا باعث بنتا ہے۔ غالب نے اپنے ایک شعر میں باطن کی آگ اور اس سے وابستہ تخلیقی ابال کی بہت اچھی طرح سے وضاحت کی ہے:

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
آئینہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے

یہی حال ہر فن کار کا ہوتا ہے۔ جو تخلیقی ابال سے "سوزشِ باطن" کو سامنے لا سکتا ہے اس لیے جب غالب نے: لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم ـــ کہا تو بات گو شاعرانہ سہی لیکن دل کو لگتی ہے۔ آتش فشاں پہاڑ کو اپنی آگ پر قابو نہیں۔ اس لیے "بیداری" پر تباہی کا پیغام لاتا ہے۔ جب کہ فن کار کو اس کا ادراک ہوتا ہے اس لیے وہ اس پر قابو بھی پا سکتا ہے، وہ معاشرے سے منسلک ہے اور گو دوسروں کے جہنم کے ساتھ ساتھ اپنی آگ میں بھی جلتا ہے لیکن اس کے باوجود غالب ہی کے الفاظ میں ـــ ضبط کا یہ عالم ہوتا ہے:

ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

یہی نہیں بلکہ وہ اس آگ سے تخلیق کے چراغ بھی فروزاں کرتا ہے غالب تمام عمر مایوسیوں اور محرومیوں کی آگ میں جلتا رہا اور یہی وہ آگ ہے جس نے استعاروں کا

روپ دھارا اور اشعار کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ وہ اس آگ میں جلتا بھی ہے لیکن نفسِ شرربار سے تخلیق کا کام بھی لیتا ہے حتیٰ کہ زمانہ اس آگ سرد کر دیتا ہے اور پھر انجام یوں ہے:

سخن میں خامۂ غالب کی آتش افشانی
یقیں ہے ہم کو بھی لیکن اب اس میں دم کیا ہے

بیاضِ غالب کا تجزیاتی مطالعہ

"..... اہلِ نظر کا یہ یقین کوئی جاہلانہ عقیدہ نہیں ہے کہ غالب کی مدح میں یہ نجلیجی جو بے پر کی اڑایا کرتے ہیں یہ سب جہالت ہی کی برکت ہے۔ غالب کو اردو شاعری کا واحد نمایندہ، صوفی، وطن پرست، تہذیب و اخلاق کا پتلا ارسطو و افلاطون کا چچا مختصر یہ ہے کہ اک آسمانی دیوتا باور کرنا، اس کے دیوان کی اوٹ پٹانگ شرحیں لکھنا (شرحیں بھی کس کی؟ اردو دیوان کی) پریشان نگاری بد مذاقی کی اشاعت کرنا، بھوپال سے نسخۂ حمیدیہ، لاہور سے مرقع چغتائی اور جرمنی سے دیوانِ غالب کے خاص ایڈیشن کی اشاعت یہ سب کیا ہے؟ عوام الناس کی نگاہ میں کوئی بڑی ادبی ترقی ہو تو ہو مگر اہلِ تحقیق کے نزدیک یہ سب کرشمے ہیں جہالت کے!"

(یگانہ چنگیزی)[1]

یہ رائے ایک انتہا پسند کی ہے!

حقیقت اس کے برعکس ہے۔ غالب نے ایک صدی کو متاثر کیے رکھا اور یہ اس کی شخصیت کی پہلوداری اور کلام کی ہمہ رنگی تھی کہ ناقدین کی تین نسلیں اس کے ہزار بارہ سو اشعار کے طلسم سے آزاد نہ ہو سکیں۔ غالب کی شخصیت، عصر اور تصانیف سے وابستہ تحقیقی مواد اس پر

---

[1]: غالب، ایک گونگا شاعر (نقوش، غالب نمبر، ۱۹۶۹ء)

مستزاد اچنانچہ اقبال کی استثنائی مثال سے قطع نظر غالب اردو ادب کی وہ واحد شخصیت ہے جس پر اتنا کچھ لکھا گیا۔

۱۹۶۹ء سالِ غالب تھا اور بلا مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ صرف اس ایک سال میں اردو میں ہزاروں مقالات اور مضامین لکھے گئے، کتابوں کی طباعت ان کے علاوہ ہے اور یہ بھی بلا مبالغہ کہا جا سکتا ہے کہ سالِ غالب ہی کی نہیں بلکہ غالب کی نصف صدی کی سب سے اہم ترین دریافت وہ بیاض ("نسخۂ امروہہ") ہے جسے محمد طفیل صاحب نے اپنی روایتی نفاستِ طبع اور حسنِ ذوق سے کام لیتے ہوئے نقوشِ غالب نمبر۲ کی صورت میں طبع کر کے غالبیات کے پلڑے میں وہ گرانمایہ گوہر ڈال دیا کہ ادب کے جوہری مدتوں اس کی قدر و قیمت معین کرتے رہیں گے۔

۶۳ صفحات کی اس بیاض میں ۲۵۳ غزلیات اور ۴۲ رباعیات ہیں کل اشعار کی تعداد ۱۶۵۴ ہے۔ تنقیدی اور تحقیقی لحاظ سے اس بیاض کی اہمیت یوں بہت زیادہ ہے کہ یہ بخطِ غالب ہے۔ اہمیت کی ایک اور وجہ یہ بھی ہے کہ ۱۹ غزلیات اور ۱۳ رباعیات (فارسی) غیر مطبوعہ ہیں۔ یہ کلام ۱۸۶۱ء[1] تک کا ہے جب غالب کی عمر صرف ۱۹ برس تھی بھارت میں اکبر علی خاں نے اسے نسخۂ عرشی زادہ کے نام سے مرتب کیا ہے، اسے نسخہ بھوپال بخطِ غالب بھی کہا گیا ہے اور دیوانِ غالب بخطِ غالب بھی!

تحقیقی لحاظ سے اس کی اہمیت کے بارے میں یہ کہہ دینا ہی کافی ہوگا کہ یہ واحد نسخہ ہے جو غالب کے اپنے خط میں ہے۔ اس سے پہلے بھی ایک نسخۂ بھوپال تھا جسے قدیم ترین مخطوطہ قرار دیا جاتا تھا اسے ۱۸۲۱ء میں لکھا گیا تھا۔ مفتی انوار الحق کا مرتبہ "نسخۂ حمیدیہ" ۱۹۲۱ء میں بھوپال سے شائع ہوا تھا جسے اب تک غالب کا مستند اور مکمل دیوان سمجھا جاتا تھا وہ اسی مخطوطہ پر مبنی تھا (یہ مخطوطہ اب گم ہو چکا ہے) پروفیسر حمید احمد خاں صاحب نے متن کی

---

[1]: بعض حضرات کو اس تاریخ سے اختلاف ہے۔

درستی اور مفید حواشی کے بعد نسخۂ حمیدیہ کو از سرِ نو مرتب کر کے ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ نودریافت مخطوطہ اسی بنا پر اہم ترین قرار پاتا ہے کہ بخطِ غالب ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم ترین بھی ہے چنانچہ اب اس بیاض کی روشنی میں نسخۂ حمیدیہ اور متداول دیوان کی کئی غلطیوں کی اصلاح ممکن ہو گئی۔

بیاض میں غالب کا ایک شعر ہے سے

تازہ نہیں ہے نشۂ فکرِ سخن مجھے
تریاکیٔ قدیم ہوں دودِ چراغ کا

اور یہ بالکل درست ہے کیونکہ غالب نے کم عمری میں شاعری شروع کر دی تھی اس نے اپنے خطوط میں مختلف اوقات میں مختلف احباب کو دس[۱۰]، بارہ[۱۲] اور چودہ[۱۴] برس کی عمر میں شاعری شروع کرنے کا لکھا ہے۔ اسی طرح اگر حالی کی یہ روایت صحیح تسلیم کر لی جائے کہ میر تقی میر (انتقال: ۱۸۱۰ء) نے نواب حسام الدین حیدر خاں سے غالب کے اشعار سن کر حوصلہ افزائی کی تو اس سے بھی کم عمری میں "نشۂ فکرِ سخن" کی توثیق ہوتی ہے۔ یوں یہ بیاض TEENAGER غالب کے شعری وجدان کی اوّلین (اور بعض امور میں تو اساسی) صورت قرار پاتی ہے۔

یہ ایک دلچسپ ادبی ظن ہے کہ اگر غالب نے انیس برس کی عمر تک لکھی گئی مدت میں یہی بیاض چھوڑی ہوتی تو آج اس کا کیا مقام ہوتا؟ ظاہر ہے کچھ بھی نہیں! لیکن تمام کلام کے تناظر میں یہ بیاض تنقیدِ غالب میں ایک نئی جہت قرار دی جا سکتی ہے۔ اس کے مطالعہ سے آج کا ناقد یہ اندازہ لگا سکتا ہے کہ جب غالب "نہیں" رہا تھا تو وہ کیا تھا اور آج جس رفیع الشان عمارت کو ہم "غالب" کہتے ہیں اس کی خشتِ اوّل کا کیا انداز تھا۔

دیوان کے بعد بیاض میں غالب MINIATURE صورت میں نظر آتا ہے۔ بیاض کے مطالعہ سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ایک مخصوص رنگ اپنانے میں غالب نے کتنے ہفت خواں طے کیے اور فنی تکمیل کے لیے وہ کن پُرپیچ مراحل سے گزرا ہوگا!

ان پُرپیچ مراحل میں سب سے اہم — بیدل!

اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیِ بیدل پسند آیا

اسد افسوس و دردِ ناشناسیہائے گمراہاں
عصائے خضرِ صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

وہ نفس ہوں کہ اسد مطربِ دل نے مجھ سے
سازِ پیرِ رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا

آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل
"عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ"

دِل کارگاہِ فکر و اسد بے نوائے دل
یاں سنگِ آستانۂ بیدل ہے آئینہ

گر ملے حضرتِ بیدل کا خطِ لوحِ مزار
اسد آئینہ، پرواز معانی مانگے

ہے خامہ فیضِ بیعتِ بیدل بکف، اسد
ہر نیستاں قلم رہِ اعجاز ہے مجھے

اب یہ بھی جانتے ہیں کہ غالب نے ابتدا میں طرزِ بیدل میں ریختہ کہنے کی سرتوڑ کوشش کی اور احساسِ ناکامی کے طور پر اسد اللہ خاں قیامت ہے۔ یہ بھی اعتراف کیا۔ صرف دیوان کے مطالعہ سے عام قاری کبھی بھی یہ اندازہ نہیں لگا سکتا کہ غالب کو کس حد تک بیدل کا مذاق تھا لیکن بیاض کے مطالعہ سے اس کا صحیح اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کس حد تک بیدل کے رنگ میں رنگا تھا۔ بیاض کے خاتمہ پر غالب نے جو اختتامیہ درج کیا اس میں بھی خود کو "فقیرِ بیدل" لکھا ہے مندرجہ بالا اشعار میں یہی نہیں ہے کہ غالب نے بیدل کی شاعرانہ عظمت اور اپنی شاگردانہ حیثیت کا اعتراف کیا بلکہ :

عصائے خضرِ صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

اور

آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل

ایسے مصرعوں اور "رنگِ بہار ایجادی بیدل" — "آستانہ بیدل" — اور "بیعتِ بیدل" ایسی تراکیب سے یہ بخوبی واضح ہو جاتا ہے کہ غالب کے لیے بیدل راہنما ستارہ ہی نہیں منزلِ مقصود بھی تھا!

غالب کے ادبی شعور نے جب آنکھیں کھولیں تو گو میر تقی میر ابھی زندہ اور عظیم تھے مگر چیرچا لکھنوی شعراء کی لفظی تراش خراش کا تھا۔ مشکل بحریں، اثقل قوافی، طویل ردیفیں اور لفظ کو خوبصورت کھلونا سمجھ کر اس سے نئے نئے طریقوں سے کھیلنا — یہ سب کچھ دیگر شعراء کی مانند کم عمر غالب کے لیے بھی اچنبھے کا تماشہ ہوگا۔ غالب کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ وہ فارسی گوئی میں اہلِ ہند میں سے کسی کو بھی خاطر نہ لاتا تھا۔ یہی نہیں بلکہ اسے اپنی فارسی دانی اور فارسی گوئی پر ناز بھی تھا اور اس حد تک کہ وہ اپنے اُردو کلام کو "بےرنگ" قرار دیتا ہے۔ ان امور کو پیشِ نگاہ رکھیں تو بیعتِ بیدل کی وجہ بھی جا سکتی ہے کیونکہ جہاں تک شعر میں الفاظ کے متنوع اور پُرپیچ استعمال کا تعلق ہے تو بیدل لکھنوی شعراء سے

بڑھ کر لکھنوی سمجھا جاسکتا ہے لیکن وہ لکھنوی شعراء کی مانند تہی مغز نہ تھا بلکہ بیدل نے لفظ برائے لفظ کی بجائے لفظ کا تخلیقی استعمال کیا ہے یوں اس نے ایک طرف تو الفاظ میں معانی کی نئی جہات دریافت کیں اور دوسری طرف مفہوم کی تہ داری سے گنجینۂ معانی کا طلسم کدہ تعمیر کیا ـــــ اس لیے فارسی پرست غالب کے لیے بیدل سے بڑھ کر اور کون آئیڈیل ہو سکتا تھا، اور اگر اس نے صحرائے سخن میں خامہ بیدل کو عصائے خضر قرار دیتے ہوئے آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل کا اعتراف کیا تو کچھ غلط نہ تھا۔

نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو غالب نے ایک لاشعوری الجھن کا خوبصورتی سے حل تلاش کر لیا وہ کسی "اردو شاعر" کی پیروی نہ کر رہا تھا کہ یہ اس کے نسلی احساسِ برتری کے منافی تھا لیکن جس فارسی گو کی بیعت کی اس میں مروّج اُردو شعرا کی جملہ خصوصیات کے ساتھ ساتھ چیزے دیگر بھی تھی اسی لیے تو وہ کسی طرح کے احساسِ کمتری میں مبتلا ہوئے بغیر بیدل کی استادی کا اعتراف کر سکتا ہے:

اسد افسوس و درد ناشناسیہائے گمراہاں
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

چنانچہ بیاض میں ایسی غزلوں کی کمی نہیں جنہیں مرشدِ بیدل کا عطیہ قرار دیا جاسکتا ہے۔

غالب کی مشکل پسندی کی نفسیاتی وجہ بھی اس اندازِ نظر میں تلاش کی جاسکتی ہے یعنی غالب اردو دان سامعین کو یہ احساس کرا دینا چاہتا تھا کہ الفاظ کی بازیگری میں مَیں بھی کسی سے کم نہیں۔ غالب کو الفاظ کا جادو جگانے کی تمنا بھی تھی چنانچہ ایک شعر ہے:

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم!
تا رکھ نہ سکے کوئی میرے حرف پہ انگشت

حرف پہ انگشت رکھنا محض سوزشِ دل کے ساتھ رعایتِ لفظی نہیں بلکہ اس کی تہ میں شعورِ لفظ کا احساس بھی کارفرما ہے۔ لیکن غالب کا ذہن ابھی ناپختہ تھا اور ادبی شعور بھی مکمل طور

سے تربیت یافتہ نہ تھا۔ اس لیے الفاظ سے جادو جگانے کے بجائے وہ بالعموم الفاظ کا گورکھ دھندا بنا لیتا ہے اس میں بیدل کا قصور کم اور غالب کا اپنا زیادہ ہے! لفظ گریزپا چیز ہے اور اس سے وابستہ مفاہیم اور بھی زیادہ! اس لیے محض الفاظ پر شاعری لبا اوقات سراب کے پیچھے بھاگنے ایسی سعی بن جاتی ہے۔ غالب جسے نغمۂ بیدل سمجھتا ہے وہ فردوسِ گوش نہیں بلکہ التباسِ حواس ہے۔ لیکن غالب سراب کو فریبِ نگاہ نہیں سمجھتا۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہو جائے گا:

دل از اضطراب آسودہ طاعت گاہِ داغ آیا
برنگِ شعلہ ہے مُہر غاز از پانشستن ہا

کوکبِ بخت، بجز روزنِ پُر دود نہیں
عینکِ چشمِ جنوں، حلقۂ کاکل تا چند

بینش بسعیِ ضبطِ جنوں نو بہار تر
دل در گدازِ نالہ نگاہ آبیار تر

گرم تکلیفِ دلِ رنجیدہ ہے ازبسکہ چرخ
قرصِ کافوری ہے مہر از بہرِ سرما خوردگاں

اے جادہ لبسر رشتۂ یک ریشہ دویدن
شیرازۂ صد آبلہ جوں سبحہ بہم باندھ

ضبط سے اسپند جوں مردم اقامت گیر ہے
مجمرِ بزمِ فسردن دیدۂ نخچیر ہے

کاوشِ دزدِ حنا، پوشیدہ افسوں ہے مجھے
ناخنِ انگشتِ خوباں نعلِ واژوں ہے مجھے

اے شعلہ فرصتے کہ سویدائے دل سے ہوں
کشتِ سپند صد جگر اندوختن ہنوز

یہ اور اس انداز کے بے شمار اشعار پڑھ کر اگر ذہن الجھتا ہے تو اس لیے نہیں کہ ان میں غالب نے بہت گہری، بلند یا دقیق بات کی ہے بلکہ اس لیے کہ غالب کا مقصودِ فن ہی اس کے اپنے بقول یہ معلوم ہوتا ہے:

جوہر آئینہ فکرِ سخن موئے دماغ

اور "موئے دماغ" وہ مُفرّس اسلوب اور تراکیب کو سمجھتا ہے، جہاں تک فارسی تراکیب کا تعلق ہے تو گو بیاض میں نامانوس اور آدھے اور پورے مصرع پر پھیلی طویل تراکیب کی کمی نہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ ایسی تراکیب بھی ہیں جو بامعنی ہی نہیں خوش آہنگ بھی ہیں۔ غالب نے اُردو کو — اقبال کی استثنائی مثال چھوڑ کر — سب سے زیادہ خوبصورت اور کارآمد تراکیب دی ہیں اور مندرجۂ ذیل مثالوں سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کو شروع سے ہی تراکیب سے دلچسپی رہی ہے:

برہنِ شرم — آئینۂ صد رنگِ نشاط — آشوبِ آگہی۔ داغِ مُہرِ خبطِ بےجا۔ فسونِ وعدہ۔ شرمِ نارسائی۔ حیرتِ نظارہ۔ محشر آبادِ نگاہ۔ تلزمِ ذوقِ نظر۔ دُردِ طلب۔ سرخوشِ خواب۔ اضطرابِ نارسائی۔ موجبِ شرمندگی۔ کمین گاہِ وحشت۔

فریبِ تماشہ ۔ زنجیر رسوائی ۔ قفسِ رنگ و بو ۔ رہنِ خاموشی ۔ گلدستۂ صد نقشِ قدم ۔

ان تراکیب سے قطع نظر عمومی طور پر غالب جس لفظ پرستی کا شکار نظر آتا ہے اگر بیعت بیدل اس کا سبب نہ بھی ہو تو اسے ایک کم عمر شاعر کی پنجوں کے بل کھڑے ہو کر نمایاں کرنے کی سعی قرار دیا جا سکتا ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ کام کی بات کرنے کی کوشش پر قاری کو یہ احساس ہوتا ہے :

دوُر افتادۂ چمن فکر ہے اسد
مرغِ خیال ، بلبلِ بے بال و پَر ہے آج

مرغِ خیال اس لیے بُلبل بے بال و پر بنتا ہے کہ الفاظ کی ڈوری اسے زیادہ بلندی تک جانے کی اجازت نہیں دیتی یوں بلند فکری حصارِ الفاظ تک محدود رہتی ہے جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ قاری تو قاری بعض اوقات تو خود شاعر بھی لفظ کے صحرا میں راہ گم کردہ مسافر معلوم ہوتا ہے :

چند مثالیں حاضر ہیں :

رکھا غفلت نے دور افتادۂ ذوقِ فنا ورنہ
اشارت فہم کو ، ہر ناخن بُریدہ ابرو تھا

صدا ہے کوہ میں حشر آفریں اے غفلت اندیشاں
پئے سنجیدنِ یاراں ہوں ، حالِ خوابِ سنگیں کا

ترے کوچے میں ہے مشاطۂ واماندگی ، قاصد
پر پرواز زلفِ ناز ہے ہُدہُد کے شلتے میں

درشتیِ تاملِ ہے، فسونِ پنبہ در گوشی
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

دل کو اظہارِ سخن، اندازِ فتح الباب ہے
یاں صریرِ خامہ غیر از اصطکاکِ در نہیں

اس نوع کے اشعار مسلسل پڑھتے جانے سے الجھی ہوئی ڈور سلجھانے کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جہاں الفاظ نے غالب کا ساتھ دیا وہاں عام مضامین بھی بلند اور لطیف محسوس ہوتے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار پہلی نظر میں فارسی کے طمطراق یا پھر جگ مگ جگ مگ الفاظ سے بلند پایہ محسوس ہوتے ہیں لیکن غور کرنے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان میں ایسی کوئی نئی انوکھی یا گہری بات نہیں کی گئی بس غزل کے روایتی مضامین اور رسمی خیالات ہیں:

فنا کو عشق ہے، بے مقصداں، حسرت پرستار ہا
نہیں رفتارِ عمرِ تیز رو، پابندِ مطلب ہا

برہنِ شرم ہے، باوصفِ شوخی، اہتمام اس کا
نگیں میں جوں شرر در سنگ ناپیدا ہے نام اس کا

عجب اے آبلہ پایانِ صحرائی نظر بازی
کہ تارِ جادۂ رہ رشتۂ گوہر نہیں ہوتا

دیدار طلب ہے دلِ وا ماندہ کہ آخر
نوکِ سرِ مژگاں سے رقم ہو گئہ پا

دل کو توڑا جوشِ بے تابی سے غافل کیا کیا
رکھ دیا پہلو بوقتِ اضطراب، آئینہ پر

زجوشِ اعتدالِ فصل و تمکینِ بہار آتش
یہ اندازِ حنا ہے، رونقِ دشتِ چنار آتش

ایسی مثالیں بہم پہنچانے کا مقصد غالب کی نااہلی ثابت نہیں کرنا اور نہ ہی اسے یگانہ چنگیزی کے الفاظ میں "گونگا شاعر" قرار دینا ہے، صرف اس امر کی وضاحت مقصود تھی کہ صنم کدۂ الفاظ کا پجاری بن کر شاعر کو کن پیچ پیچ مراحل سے گزرنا ہوتا ہے اور اس بیاض میں ایسے اشعار کی بھی خاصی تعداد ہے جن کے تیور غالب کے مستقبل کا اشاریہ سمجھے جا سکتے ہیں۔ ان خوب صورت اشعار میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو اس کے متداول دیوان میں موجود ہیں، ایسے بھی جو صرف نسخۂ حمیدیہ ہی میں تھے اور ایسے بھی جو پہلی مرتبہ اس بیاض کے ذریعہ منظرِ عام پر آ رہے ہیں۔

بے مے کسے طاقتِ آشوبِ آگہی
کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خط ایاغ کا

شب تری تاثیر سحرِ شعلۂ آواز سے
تارِ شمع، آہنگِ مضرابِ پرِ پرواز تھا

زکوٰتِ حسن دے، اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو، کاسہ گدائی کا

Scanned by CamScanner

نہ دی خورشید نے فرصت بقدرِ شبنمستانی
تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

گل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے ، وہ نرگسِ مخمور ہنوز

تماشائے گلشن ، تمنائے چیدن
بہار آفرینا ، گنہ گار ہیں ہم

وحشیِ خوکردۂ نظارہ ہے حیرت جسے
حلقۂ زنجیر جز چشم تماشائی نہیں

طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت اے اسد
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

حیرت حجابِ جلوہ و دشت غبارِ راہ
پائے نظر بدامن صحرا نہ کھینچیے!

دل دردکابِ صحرا خانہ خرابِ صحرا
موجِ سرابِ صحرا عرضِ خمارِ صحرا

سر پہ ہجوم دردِ غریبی سے ڈالیے وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقتِ آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگِ فروغ
خطِ پیالہ، سراسر نگاہِ گلچیں ہے

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا
واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

وہ نہا کر آبِ گل سے سایۂ گل کے تلے
بال کس گرمی سے سُکھلاتا تھا سنبل کے تلے

اردو شعرا کے دیوان کی ردیف وار اور بلحاظِ حروفِ تہجی کی ترتیب کا سب سے بڑا نقصان یہ ہے کہ کسی غزل کے زمانہ تحریر کے بارے میں کچھ علم نہیں ہوتا۔ اتفاقاً خارجی شواہد دستیاب ہوں تو اور بات ہے ورنہ محض دیوان سے کسی بھی شاعر کے ذہنی ارتقاء اور فکری نشوونما کے مدارج کا یقین دشوار کیا ناممکن ہے کسی شاعر کے نفسیاتی مطالعہ میں یہ دشواری سب سے زیادہ آڑے آتی ہے کیونکہ کسی غزل یا غزلیات کو شاعر کی زندگی کے کسی خاص دور، جذباتی صدمہ یا ہیجانی حادثہ کا نتیجہ قرار دینا مشکل ہو جاتا ہے اس لیے شعر کو شاعر کی زندگی سے ہم آہنگ کرنا دِقت طلب بن جاتا ہے۔ چنانچہ بیدل پرستی سے ہٹ کر اگر کچھ اور امور کا مطالعہ مقصود ہو تو اس بیاض کے ضمن میں بھی یہی دشواری پیش

آتی ہے مثلاً مُفرّس اسلوب اور مشکل پسندی کے پہلو بہ پہلو سادہ نگاری کا جائزہ لینے پر یہی دِقّت محسوس ہوتی ہے۔

اب بالعموم یہ باور کیا جاتا ہے کہ غالب نے اپنے بعض پُرخلوص احباب کے مشوروں کی بنا پر سلیس انداز اپنا کر پیروی میر کی! یہ بھی درست ہے لیکن بیاض میں غالب بعض مقامات پر سادگی کی طرف بھی مائل نظر آتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس کے فنِ ارتقا میں ایک مقام ایسا آگیا جب غیر شعوری طور پر اسے رنگِ بیدل میں اشعار سازی میں ناکامی کا احساس ہو گیا۔ یہ نہ سہی تو کم ازکم اس رنگ کے "بے رنگ" ہونے کا تو یقیناً اندازہ ہو گیا ہوگا۔ اسی لیے بعض غزلوں میں سادگی کی طرف اس کا جھکاؤ نظر آتا ہے۔ چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہو جائے گا:

ظلم کرنا گدائے عاشق پر — نہیں شاہانِ حسن کا دستور

دوستو، مجھ ستم رسیدہ سے — دشمنی ہے وصال کا مذکور

زندگانی پہ اعتماد غلط — ہے کہاں قیصر اور کہاں فغفور

آتی نہیں نیند اے شبِ تار — افسانہ زلفِ یار سر کر

اے دل بہ خیالِ عارضِ یار — یہ شام غم آپ پر سحر کر

ہر چند امید دُور تر ہو — اے حوصلہ سعیٔ بیشتر کر

میں آپ سے جا چکا ہوں اب بھی — اے بیخبری اسے خبر کر

افسانۂ اسد بایں درازی
اے غمزدہ قصّہ مختصر کر

اس ضمن میں ایک غزل خصوصی توجہ چاہتی ہے جو اپنے ترنم سے میر کی مشہور غزل:

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

کی بازگشت معلوم ہوتی ہے۔ ترنم اور آہنگ کے لحاظ سے تمام بیاض میں یہ غزل ایک انفرادی شان کی حامل نظر آتی ہے۔ انداز وہی فارسی آمیز ہے، مُفرّس تراکیب بھی ہیں لیکن الفاظ کی دروبست سے موسیقی کا احساس ہوتا ہے۔ دو اشعار درج ذیل ہیں :

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا
رشتۂ چاک جیب دریدہ، صرفِ قماشِ دام کیا
عکسِ رخِ افروختہ تھا تصویر بہ پشتِ آئینہ
شوخ نے وقتِ حسن طرازی تمکیں سے آرام کیا

بیاض میں غالب کا ایک شعر ہے :

فائدہ کیا سوچ آخر تو ہی دانا ہے اسد
دوستی ناداں کی ہے جی کا زیاں ہو جائے گا

کیا اس سے درد کا شعر ذہن میں نہیں آتا ؟

تو جو جی کا زیاں کرتا ہے
فائدہ اس زیاں میں کچھ ہے

نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو غالب کسی حد تک اس بچہ سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے جو اپنے باپ کی انگلی پکڑے جا رہا ہے۔ باپ کی انگلی جہاں تحفظ کا باعث ہے وہاں بعض پابندیوں کا احساس بھی اُبھارتی ہے۔ چنانچہ انگلی پکڑے وہ صرف باپ کی مرضی کے محدود دائرہ میں اپنی انفرادیت کا مظاہرہ کر سکتا ہے لیکن محض سیر کے علاوہ کچھ اور کرنے کی خواہش بھی بچہ کو بے چین رکھتی ہے۔ اس لیے وہ کبھی کبھار انگلی چھڑا کر بھاگنے کی کوشش بھی کرتا ہے مگر انگلی چھڑانے سے آزادی کا جو گراں بار احساس جنم لیتا ہے وہ اسے خوفزدہ

بھی کرسکتا ہے اور بچہ دوبارہ انگلی پکڑنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔بیک وقت مرکز جوئی اور مرکز گریزی کے احساسات سے جو AMBIVALENT طرزِ عمل معرضِ وجود میں آتا ہے نفسیاتی لحاظ سے اس کی بے حد اہمیت ہے۔ تحفظ اور آزادی کی خواہش کی کشاکش میں اگر وہ ذہنی طور پر بلوغت حاصل کرلے تو وہ پھر باپ کی انگلی سے بے نیاز ہو کر مصافِ زلیست میں سیرتِ فولاد سے اپنی آزادی کو بروئے کار لاتا ہے ورنہ ذہنی لحاظ سے وہ ہمیشہ انگلی پکڑنے والا ہی بنا رہے گا۔

ادبی روایات اور مسلّمات کی پیروی اس لیے سہل ہوتی ہے کہ ان سے تحفظ کا احساس وابستہ ہوتا ہے جبکہ ان سے روگردانی جس ذہنی آزادی کی متقاضی ہے وہ کیونکہ خوفزدہ کردیتی ہے۔اس لیے انحراف یا بغاوت اکثریت کے بس کا روگ نہیں ہوتی کسی عظیم شاعر کا تتبع نظریہ کی پیروی یا تصوّر سے ہم آہنگی۔ان کے خلاف ردِّ عمل کرنے کے مقابلہ میں کہیں آسان ہے کہ اپنی انفرادیت کے اظہار کی ضرورت نہیں ہوتی۔

غالب ابھی ذہنی بلوغت کے اس درجہ کو نہ پہنچا تھا کہ یکسر بعیتِ بیدل سے منکر ہو کر اس کی انگلی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے چھوڑ دیتا لیکن اس میں انگلی چھوڑ کر مزید امکانات کا جائزہ لینے کی خواہش ضرور ملتی ہے جس کا اظہار ایسے اشعار سے بخوبی ہو جاتا ہے:

نظر پرستی و بیکاریٔ خود آرائی   رقیبِ آینہ ہے حیرتِ تماشائی

سمجھاؤ اسے یہ وضع چھوڑے   جو چاہے کرے یہ دل نہ توڑے

تماشائے جہاں مفتِ نظر ہے   کہ یہ گلزار باغِ رہ گذر ہے

بیدل کے اثرات سے آزادی کے بعد اس نے میر کو اپنے سامنے رکھا وہ شاعر جس نے سادگی کو سہل الممتنع بنادیا بالفاظِ دیگر وہ بیدل کی انتہا سے چل کر میر کی انتہا تک

آنے کی کوشش کرتا ہے لیں اس نے ایک انتہا ترک کی تو دوسری انتہا اختیار کی۔ گویا وہ ابھی تک لفظ کے طلسم سے آزاد نہ ہوسکا پہلے مشکل تر الفاظ کی تلاش تھی تو بعد میں آسان ترین کی نتیجتہً دونوں میں اعتراف ناکامی۔ ویسے غالب کا خود کو ممتاز رکھنے کا رجحان یہاں بھی کارفرما ہے خواہ وہ آسان الفاظ سے بھاگنے کی صورت میں ہو یا مشکل الفاظ سے فرار کی!

چھوٹی بحر ہمیشہ سے سادگیٔ بیان کے لیے وقف سمجھی گئی ہے لیکن غالب نے چھوٹی بحروں کو بطورِ خاص مقرّس بنا دیا:

خوشا طوطی و گنجِ آشیانہ　　نہاں در زیرِ بال آئینہ خانہ

ہے تپیج تابِ رشتہ شمع سحر گہی　　خجلت گدازیٔ نفسِ نارسا مجھے

بہارِ تعزیت آبادِ عشق ماتم ہے　　کہ تیغِ یار ہلالِ حدِ محرم ہے

یہ رجحان قابلِ غور ہے اور اسی گومگو یعنی AMBIVALENT رویہ کا غماز ہے۔ ایسی غزلوں میں غالب گویا جھجکتے جھجکتے اپنے خود ساختہ حصار سے باہر نکلنے کی سعی کر رہا ہے ابھی وہ خود اعتمادی پیدا نہیں ہوئی کہ کم سے کم اور سادہ سے سادہ الفاظ میں وہ اہم، گہری یا لطیف بات کر سکے۔

بیاض میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے کسی حد تک غالب کے تنقیدی شعور کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ غالب وہ تخلیقی فنکار تھا جس نے اوّل تو فارسی کے مقابلہ میں اردو شاعری کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا اور جب وہ بحیثیت اردو شاعر ہندوستان بھر میں مشہور ہوچکا تو اسے تنگنائے غزل کا احساس ہونے لگا۔ بیعتِ بیدل کے دور میں غالب کے تخلیقی مسائل محض انتخابِ الفاظ تک محدود ہو گئے کہ اس نے فارسی کے زرق برق الفاظ سے

تہی مغز شاعری پر سنہری غلاف چڑھائے تھے مگر بعد میں جب وہ اظہار و ابلاغ پر قادر ہوگیا اور زندگی اور اس کے متنوع مسائل پر حقیقت پسندانہ انداز اور فلسفیانہ مزاج کی امداد سے روشنی ڈالنے کی کوشش کی تو بحیثیت ایک صنف اسے غزل کی تنگ دامنی کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ بعد کی بات ہے۔ بیاض کی حد تک اس کا تنقیدی شعور گو واضح اور مربوط تصورات کی صورت میں تو نہیں ملتا لیکن سرے سے کسی تنقیدی شعور کی موجودگی بذاتِ خود بہت اہم ہے ہر چند کہ یہ تنقیدی شعور اظہار سے وابستہ سطحی مسائل تک محدود ہے :

اسیرِ طبع متیں ہے گر نکالوں شعر برجستہ
شرر ہو قطرۂ خونِ فسردہ در رگِ خارا

اے دریغا، کہ نہیں طبعِ نزاکت ساماں!
ورنہ کانٹے میں تُلے ہے، سخنِ سنجیدہ

فکرِ سخن بہانۂ پروازِ خامشی   دودِ چراغ، سُرمۂ آواز ہے مجھے

غنچگی ہے بر نفس پیچیدنِ فکر اے اسد
وا شگفتن ہائے دل در رہنِ مضموں ہے مجھے

شوخیِ اظہار کو جز وحشتِ مجنوں اسد
بسکہ لیلائے سخن محمل نشینِ راز ہے

ہوں وقتِ سخن گوئی ہر صورت اسد معذور
یاں نہ ورقِ خود داری طوفانیٔ معنی ہے

شعر کی فکر کو اسد چاہیئے ہے دل و دماغ
عذر کہ یہ فسردہ دل بے دل و بے دماغ ہے

طبعِ متین۔ شعر برجستہ۔ سخنِ سنجیدہ۔ بہانۂ پرواز خامشی۔ پیچیدنِ فکر محمل نشینِ راز۔ طوفانی۔ دل و دماغ۔ وغیرہ ایسے اشارے ہیں جن سے کسی حد تک غالب کے تنقیدی ذوق اور تخلیقی شعور کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

غالب ــ غالب بنا تھا جدتِ خیال اور جدتِ ادا سے[1]!

اس نقطہ نظر سے ۱۹ سال کی عمر میں تکمیل پانے والی اس بیاض کا جائزہ لیں تو بعض اشعار سے ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات والی ضرب المثل کی صداقت کا احساس ہوتا ہے چنانچہ اس کے بعض مشہور تصورات ابتدائی یا خام صورت میں مل جاتے ہیں۔ ان میں مکمل فلسفہ تو خیر کیا ملتا ڈھنگ کا فلسفیانہ شعور بھی نہیں لیکن آنا ہے کہ ان اشعار میں آنے والے غالب کی اساس بنتی نظر آتی ہے۔ بیعتِ بیدل نے اسے الفاظ کے جس گورکھ دھندے میں لا ڈالا تھا اور بیاض کے مسلسل مطالعہ سے جس انقباض کا احساس ہوتا ہے اس میں ایسے اِکا دکا اشعار کبھی کبھی جگنو کی طرح چمک جاتے ہیں جگنو چراغِ راہ نہیں نہ ہی جگنو ستارہ ہے لیکن بہرحال اندھیرے میں ایک کرن تو ہے:

نہیں در پردہ حسن از کوششِ مشاطگی غافل
کہ ہے تہ بندی خط، سبزۂ خط در تہِ لبہا (بیاض)

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز!
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں (دیوان)

ہے اسد بیگانہ کو افسردگی کی بیکسی
دل زگرمیِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا (بیاض)

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا (دیوان)

اے خوشا شوقِ سبک تازِ شہادت کہ اسد
بہ تکلف پہ سجودِ خمِ شمشیر آیا (بیاض)

شہادت تھی مری قسمت میں جو دی تھی یہ خو مجھ کو
جہاں تلوار کو دیکھا جھکا دیتا تھا گردن کو (دیوان)

جلوہ مایوس نہیں دل نگرانی غافل
چشمِ امید ہے روزن تیری دیواروں کا (بیاض)

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں (دیوان)

دُود کو آج اس کے ماتم میں سیہ پوشی ہوئی
وہ دلِ سوزاں کہ کل تک شمع ماتم خانہ تھا (بیاض)

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد (دیوان)

کارگاہِ ہستی میں لالہ داغِ ساماں ہے
برقِ خرمن راحت خونِ گرم دہقاں ہے (بیاض)

لہ : جدت: غالب نے بیاض میں اشعار لکھتے وقت بھی جدت کا ثبوت دیا چنانچہ کالموں کی ترتیب کے علاوہ اشعار کو مربع، مثلث وغیرہ صورتوں میں یوں لکھا کہ ہر صفحہ جدت سے تازگی کا مظہر بن جاتا ہے۔

میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا (دیوان)

یہ مثالیں زیادہ نہیں لیکن ان سے غالب کے تنقیدی ذوق کی ارتقا پذیری کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ وہ ہمیشہ مضامینِ تازہ کی تلاش میں رہتا تھا اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ خوب سے خوب تر کی جستجو میں کامیاب بھی رہا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ ایسے اشعار بھی ہیں جن میں اس نے اپنے قلم سے اصلاحات کی ہیں، کہیں ایک لفظ تبدیل کیا تو کہیں پورا مصرع۔ ان اصلاحات کا ژرف نگاہی سے مطالعہ کرنے پر اظہار سے وابستہ مسائل سے اس کی خصوصی دلچسپی واضح ہو جاتی ہے۔ بیشتر اصلاحات نے شعر کو زیادہ بہتر بنا دیا مگر معانی میں بلندی نہیں پیدا ہوتی (جبکہ مندرجہ بالا تمام مثالوں میں بلحاظِ مفہوم شعر کہیں سے کہیں جا پہنچتا ہے) ان لفظی اصلاحات کی اہمیت یوں بنتی ہے کہ ان سے صنّاع غالب کی فنی جستجو عیاں ہو جاتی ہے۔ ان اصلاحات سے لفظ کا رچا ہوا شعور ہی مترشح نہیں بلکہ یہ بھی کہ وہ اچھی اصلاح پر قادر تھا۔ بعد میں غالب نے اپنے شاگردوں کو جو اصلاحات دیں اور ان کے بارے میں اپنے خطوط میں جو تصریحات کیں ان سے بھی غالب کی اعلیٰ تنقیدی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ (بے جا طوالت کی بنا پر مثالوں سے احتراز کیا جاتا ہے۔ ورنہ صرف اس ایک پہلو پر ہی جداگانہ مضمون قلم کیا جا سکتا ہے)۔

جس طرح غالب شعر کی اصلاح اور کاٹ چھانٹ کے بعد اسے بہتر بنانے سے گریز نہیں کرتا اسی طرح اس نے بیاض میں جن تصورات کا مجملاً تذکرہ کیا بعد میں انہیں زیادہ وضاحت اور زیادہ بہتر صورت میں بھی پیش کرنے کی کوشش کی چنانچہ اپنے جن مخصوص تصورات کی بنا پر وہ غالب بنا ان میں سے سبھی تو نہیں ــ مگر کچھ اپنی ابتدائی صورت میں بیاض میں مل جاتے ہیں چنانچہ ایسے اشعار بلکہ غزلیں بھی ملتی ہیں جنہیں غالب کی تفہیم کے لیے اشاریہ بنایا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں یہ واضح رہے کہ ان اشعار کی اپنی انفرادی صورت

میں اہمیت نہیں بلکہ تمام کلام کے تناظر ہی میں یہ اہم قرار پا سکتے ہیں۔ اس لیے ان اشعار سے جو نتائج مرتب کیے جائیں گے وہ اس بنا پر ہوں گے کہ تمام دستیاب کلام کے مطالعہ، تجزیہ اور تحلیل سے کچھ نتائج کا استخراج کیا جا چکا ہے اس لیے یہ اشعار ان کی توثیق کرتے ہیں اس لحاظ سے بیاض کے اشعار کی اہمیت اضافی ہے۔

غالب کی شخصیت میں خود پسندی کا رجحان بہت اہمیت رکھتا ہے چنانچہ دیوان میں ایسے اشعار کی کمی نہیں جو اس کی نرگسیت کی طرف واضح طور سے اشارہ کرتے ہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ غالب اپنی ذات کو ایک خاص زاویہ سے PROJECT ضرور کرتا ہے۔ اس ضمن میں بعض غزلیں تو ایسی ہیں جن میں موڈ کی وحدت کی بنا پر غزل کی ایمائیت کم اور نظم کی وضاحت زیادہ پائی جاتی ہے۔ اس انداز کی حامل ایک غزل درج ہے!

لبِ خشک در تشنگی مُردگاں کا	زیارت کدہ ہوں دل آزردگاں کا
شگفتن کمیں دارِ تقریب جوئی	تصور ہوں، بے موجب آزردگاں کا
غریب بدر جستۂ باگشتن	سخن ہوں، سخن بر لب آوردگاں کا
سراپا یک آئینہ دارِ شکستن	ارادہ ہوں یک عالم افسردگاں کا
ہمہ نا امیدی، ہمہ بد گمانی	میں دل ہوں فریبِ وفا خوردگاں کا
چہ ظاہر چہ باطن تکلف تاسف	اسدؔ میں تبسم ہوں پژمردگاں کا

چمنِ دہر میں ہوں سبزۂ بیگانہ اسدؔ

وائے اے بے خودی و تہمت آرامیدن

غزل میں غم و الم کا مضمون نیا نہیں میر نے دردو غم جمع کیے کتنے تو دیوان کیا تھا دیگر شعرا نے دردو غم نہ جمع کیے لیکن حسبِ توفیق غم کی روایت میں دیوان کرتے رہے غالب کے ہاں بھی غم و الم کے اشعار مل جاتے ہیں ان میں یقیناً بہت سے روایتی بھی ہوں

گے کیونکہ بیاض لکھنے کے زمانہ تک غالب کو ابھی زندگی کے گرم و سرد سے سابقہ نہ پڑا تھا اس لیے اشعار کو نفسی واردات قرار دینا زیادتی ہوگی لیکن اس کے باوجود اس امر پہ یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ غالب نے بعدازاں غم اور اس سے وابستہ متنوع کیفیات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ غم کا جو ایک مخصوص فلسفیانہ تصور دیا تو ان سب کے ابتدائی نقوش کا مطالعہ بیاض میں بھی کیا جا سکتا ہے۔ ایسا ہی ایک اور رجحان بھی ہے جس کی اساس ہمیں بیاض ہی میں نظر آجاتی ہے میری مراد غالب کے رشک سے ہے!

غالب کے کلام کا نفسیاتی مطالعہ کرنے پر رشک کا مخصوص تصوّر بہت متاثر کرتا ہے رشک بھی اُردو شاعری کی عشقیہ روایت میں سے ہے لیکن غالب رشک کو جس انتہا تک لے جاتا ہے وہ کسی حد تک اسے مریضانہ (MORRID) بنا دیتی ہے بیاض سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ غالب کو ابتدا سے ہی رشک سے گہری دلچسپی رہی گو بیاض میں ملنے والے اشعار میں اس فنی حسن اور نفسیاتی گہرائی کا فقدان ہے جو :

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ ظالم جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

ایسے اشعار کا طرۂ امتیاز ہے، لیکن اس کے باوجود بھی بیاض کے اشعار دلچسپ ہیں ہر چند کہ اُن میں دیوان کے اشعار ایسی شدّت نہیں ملتی لیکن اس عمر میں غالب کے ہاں ایسے اشعار کی موجودگی بذاتِ خود بہت اہم ہے!

باامیدِ نگاہ خاص ہوں محمل کشِ حسرت
مبادا ہوں عناں گیرِ تغافل، لطفِ عام اس کا

ازاں جا کہ حسرت کشِ یار ہیں ہم
رقیبِ تمنائے دیدار ہیں ہم[1]

(نوٹ اگلے صفحہ پر)

غیروں سے اسے گرمِ سخن دیکھ کے غالب
میں رشک سے جوں آتشِ خاموش رہا گرم

بسکہ رہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمعِ خلوت خانہ ہم

ہم نشینیِ رقیباں گرچہ بے سامانِ رشک
لیکن اس سے ناگوارا تر ہے بدنامی تری

جیسا کہ ابتدا میں لکھا گیا تھا بیاض میں ہمیں MINIATURE غالب نظر آتا ہے اس کی شاعری کے سبھی تو نہیں مگر بعض تصورات اپنی ابتدا کے کچے پن کے ساتھ مل جاتے ہیں چنانچہ وصل، بوسۂ یار[2]، رفتار، قد، چشم، آواز، ذوقِ دیدار، محبوب سے مخصوص تعلق وغیرہ کے بارے میں ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن سے اس کی جنسی شاعری

---

[1] : یہی خیال بعد میں زیادہ بہتر طریق پر باندھا:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

[2] : غالب کی جنسی شاعری میں پابوسی ایک مخصوص رجحان کی حیثیت رکھتی ہے اس ضمن میں صرف میر تقی میر ہی اس کے برابر آ سکتا ہے۔ اردو کا اور کوئی شاعر نہیں اب تک اور کسی ناقد نے غالب کے اس پہلو کی طرف توجہ دی۔ بلکہ:

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پاؤں
رکھتا ہے ضد سے کھینچ کر باہر لگن کے پاؤں

کی اساسی اور تصورِ محبوب کے مخصوص نقوش کا ابتدائی صورت میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ویسے یہ ہے کہ اس نوع کے اشعار کی تعداد زیادہ نہیں اور جو ہیں ان میں سے بھی بیشتر کو عصائے بیدل نے دبائے رکھا اس لیے محض بیاض سے ہی اگر غالب کی نفسی تصویر مرتب کرنا چاہیں تو نقوش واضح نہ ہوں گے۔ زیادہ سے ایک ہیولیٰ کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ غالب عمر کے جس دور اور بیدل کے جس چکر میں تھا اس کی وجہ سے زیادہ اشعار کی توقع ہی بے جا ہے بلکہ اتنے اشعار کا مل جانا بھی غنیمت ہے بیاض کی تکمیل تک غالب نے نہ تو بحیثیت مردِ دنیا کا کچھ دیکھا تھا اور نہ ہی بحیثیت فن کار پختگی حاصل کی تھی۔ ابھی تو زمانہ نے اسے حالات کی بھٹی میں ڈالنا تھا اور جس سے اسداللہ خاں نے "غالب" بن کر نکلنا تھا:

(بقیہ نوٹ) ایسے اشعار کو مزاحیہ قرار دیا گیا حالانکہ غالب نے مزاح سے جنس کی شدت کو کیموفلاج کیا ہے میں نے اس موضوع پر اپنے مقالہ "غالب کی شاعری میں جنس" میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ بیاض کے یہ اشعار قابلِ غور ہیں:

بوسہ یا انتخابِ بدگمانی ہائے حسن
ہاں ہجومِ عجز سے، تا سجدہ ہے جولانِ عجز

ہے مشقِ اسد دست گہ وصل کی منظور
ہوں خاک نشین از پئے ادراکِ قدم میں

اسد کو جرأتِ بوسیدنِ پائے حِین دویاں
کہ میں نے دوست دیا با ہم بشمشیرِ ادب کاٹے

غالب کے بقول :

اے اسد آباد ہے مجھ سے جہانِ شاعری

خانہ میرا تختِ سلطانِ سخن کا پایہ ہے

بیاض میں یہ تعلّی تھی لیکن آج نہیں !

غالب اور چغتائی کے ذہنی رابطے

"یہ مرقع شائع کرنے سے میرا مقصد محض اس ایشیائی تہذیب کی روح کو قالب پذیر کرنا ہے جس کا بہترین علم بردار خود مرزا غالب تھا۔"

(عبدالرحمٰن چغتائی)

غالب کے اشعار کی مصورانہ پیکر تراشی یعنی "مرقعِ چغتائی" کے مطالعے سے قبل شاعر اور مصور کے تخلیقی عمل کا جائزہ لینا لازم ہے۔ اصل اہمیت اس امر کی نہیں کہ چغتائی نے غالب کے اشعار کی کیسی تصویریں بنائیں (یا بعض کی دانست میں تصویروں پر اشعار کو چسپاں کیا) بلکہ بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا چغتائی غالب کے تخیل تک پہنچ پایا؟ غالب نے جن محسوسات کو الفاظ کے پیکر عطا کیے، کیا چغتائی بعینہٖ ان محسوسات کو رنگوں اور خطوط سے اُجاگر کرنے میں کامیاب رہا ہے؟

تخلیقی عمل ذہن کے نہاں خانے میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس میں شعور اور کاوش کے مقابلے میں لاشعور اور اس پر اثر انداز ہونے والے متنوع عوامل کی کہیں زیادہ کارفرمائی ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے بارے میں بعض مشہور تخلیق کاروں نے اظہارِ خیال بھی کیا لیکن ذاتی تجربہ ہونے کے باوجود بھی اس عمل کی معروضی تشریح نہ کر پائے، حتیٰ کہ فرائڈ کو بھی یہ اعتراف کرنا پڑا کہ تحلیلِ نفسی سے تخلیقی عمل کی وضاحت ناممکن ہے۔ ژونگ نے بھی اس سلسلے میں اظہارِ خیال کیا ہے۔ گو اجتماعی لاشعور اور اس سے متعلق اساسی سانچوں (ARCHUE TYPES) کے بارے میں اس نے بڑی گہری باتیں کی ہیں لیکن تخلیقی عمل کو قطعی طور

پہ اور دو ٹوک الفاظ میں وہ بھی نہ سمجھا سکا، حالانکہ ایک موقع پر اس نے کسی صوفی کے انداز میں تخلیقی عمل سے وابستہ 'جذب' کی کیفیت کو ان الفاظ میں واضح کیا:

"اس کارکردگی میں شاعر تخلیقی عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے، چاہے وہ خود کو اس تخلیقی تحرک کے بہاؤ میں چھوڑ دیتا ہو یا یہ کارکردگی اسے یوں اپنا آلۂ کار یا آلہ بنا لیتی ہو کہ اسے خود بھی اس کا شعور نہ رہے، وہ تو خود ہی تخلیقی عمل بن جاتا ہے۔"[1]

ادب اور مصوری (یا فنونِ لطیفہ کے دیگر شعبے) اظہار و ابلاغ کے لیے مختلف ذرائع اپنانے کے باوجود تخیل کی صورت میں مشترک اساس رکھتے ہیں۔ چنانچہ رنگ ہو یا سنگ و خشت، نغمہ ہو یا حرف و صوت سبھی تخیل کی گود میں پرورش پاتے اور صورت پذیری سے بیشتر تصورات کی صورت میں ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ ذہن میں خیال آنے اور اس کے مکمل شعر بننے کے درمیان ذہن میں عرفان کا ایک ایسا لمحہ بھی آتا ہے جب ــــ تاریک رات میں بجلی کی چمک سے لحظہ بھر کے لیے منظر کے روشن ہو جانے کی مانند ــــ خیال لفظ کے لبادے میں نظر آ جاتا ہے۔ اسی طرح مو قلم اٹھانے سے پہلے مصور[2] کے ذہن میں تصویر کے خاکے کے ساتھ ساتھ رنگوں کی ترتیب بھی موجود ہوتی ہے۔ مجسمہ ساز اپنے اوزار سنبھالنے سے پہلے ذہن کی شہ نشین پہ مجسمے کو متمکن دیکھتا ہے ورنہ مائیکل انجلو ایک بدوضع اور بے مصرف پتھر سے خوب صورت مجسمہ نہ تراش پاتا۔

کولنگ وڈ نے بھی اسی انداز سے فن کا مطالعہ اور تخلیقی عمل کی وضاحت کی ہے۔

ل‍ه C.G. JUNG. "CONTRIBUTIONS TO ANALYTICAL PSYCHOLOGY." P.235.

۲ه : "محاسن کا معیار دونوں جگہ مصور ہی کی شخصیت ہے۔ تصویر ظاہری منظر کی شبیہہ نہیں بلکہ مصور کے اپنے ذہن کی ترجمان ہوتی ہے۔" (چغتائی)۔

اس کے خیال میں :

"فن کار ٹھوس وجود (تصویر یا مجسمہ وغیرہ) رکھنے والی بعض اشیا یا نام نہاد فن پاروں کی تخلیق نہیں کرتا۔"[1]

یہ اس بنا پر کہ اصل اہمیت ذہن میں موجود تصورات اور تخیل کی ہے۔ فن کا ہر ممکن سعی یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے معجزۂ فن کی نمود تو کرتا ہے لیکن اساسی اہمیت بہرحال ذہن میں موجود چیز کی ہوگی، کیونکہ نہ تو اس کے اظہار کی تکمیل یافتہ صورت کو فن پارہ کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی اظہار کے متنوع پیرائے اپنانے کے باعث کسی شخص پہ فن کار کا لیبل چسپاں کیا جا سکتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ بقول کولنگ وڈ یہ ہے کہ :

"وہ چیز اپنی کسی انفرادی خصوصیت کی بنا پر فن پارہ نہیں کہلاتی، ہم تو اسے ذہنی شے یا تجربے سے وابستہ ہونے کی بنا پر فن پارہ تسلیم کرتے ہیں کسی شے کو محض اس کے وجود کے باعث فن پارہ نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔"[2]

ادب پارہ یا فن پارہ سے مخصوص تاثرات کے ابلاغ کے ضمن میں یہ اساسی حقیقت بھی قابلِ توجہ ہے کہ اپنے اپنے مخصوص ذرائع اظہار کی بنا پر تاثرات میں یکسانیت نہیں ملتی اس لیے ان کی شدت کے مختلف مدارج ہوتے ہیں۔ اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ حزینہ کیفیت کے اظہار کے لیے جب الفاظ، رنگ اور ساز استعمال کیے جائیں گے تو ہر سہ کی انفرادی خصوصیات سے مشروط (CONDITIONED) اعصابی کارکردگی اس تاثر کو تین مختلف انداز میں پیش کرے گی۔ اظہار تینوں کا کامیاب ہوگا لیکن قارئین، ناظرین اور سامعین کی صورت

لے: R.G. COOLINGWOOD. PRINCIPLES OF ART. P. 5

ٹے: ایضاً، ص ۳۷۔

میں ابلاغ کی تین مختلف جہات بن جائیں گی اور یوں واحد تاثر (حزینہ) ترسیل کے عمل کے دوران قلبِ ماہیت کر کے تین روپ اختیار کر لے گا۔ ایسے روپ جو بعض اوقات اپنی اصل سے دور، جداگانہ اور انفرادی محسوس ہوں گے۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ادب اور فنونِ لطیفہ ایک دوسرے کو اپنا موضوع اور مواد بنانے کے باوجود ایک دوسرے کی خصوصیات کو پورے طور سے جذب نہیں کر سکتے، بلکہ بعض اوقات تو انفرادیت کی شدید کیفیات ایک میڈیم سے دوسرے میں منتقل ہونے سے انکار کر دیتی ہیں۔ جس طرح ادب دوسرے فنونِ لطیفہ بالخصوص مصوری، مجسمہ سازی اور موسیقی کی خصوصیات کو جذب کر سکتا ہے، اسی طرح مصوری میں ادب کو "مناظر" کی صورت میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ گو "مجسمیت" کے تاثر کے لیے مناسب الفاظ سے کسی حد تک خنکی اور ٹھوس پن کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن سنگِ مرمر کے لمس کا بدل الفاظ سے خنکی کا تاثر نہیں بن سکتا۔ سفیدی کا ذہنی تصور سنگِ مرمر کی سفیدی کے ادراک سے بالکل ہی ایک علیحدہ اعصابی عمل ہے۔ اسی طرح مترنم بحروں اور سبک الفاظ سے ترنم کے تاثر کو موسیقی کے آہنگ اور دُھن کی نغمگی سے جنم لینے والے اعصابی عمل کا نعم البدل نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کی بڑی وجہ تو طریقِ اظہار میں تبدیلی سے قاری، سامع یا ناظر کی مشروط رجعی حرکات اور ذہنی کارکردگی میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلی میں مضمر ہے، لیکن اس کے علاوہ ایک باعث یہ بھی ہے کہ کوئی بھی اچھا فن کار کیمرے سے عکاسی نہیں کرتا۔ وہ اپنے فنی شعور، ذوق اور نظریۂ حیات کی بنا پر پیش کش کے وقت مشاہدات اور تجربات میں ترمیم و تنسیخ بھی کرتا جاتا ہے اور اپنے مخصوص اسلوبِ حیات کے لیے ان کی تشکیلِ نو بھی کرتا جاتا ہے، جس کے نتیجے میں بعض اوقات "اصل" اور اس کے فنی روپ میں خاصا بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔

یہ ہے وہ تناظر جس میں "مرقع چغتائی" کا مطالعہ کیا جائے گا۔

اردو میں "مرقع چغتائی" کی اس بنا پر بے حد اہمیت ہے کہ شعر اور اس پر تصویریہ

بنانے سے مصور اور شاعر کے طریق کار کے موازنے سے دونوں کے فن کے بارے میں بصیرت حاصل کی جا سکتی ہے۔ مصور اور شاعر کی انفرادی ہستی سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر مصوری کے فن اور شاعری کے ہنر کا تجزیہ کریں تو صورت و معنی کے ربط کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

غالب کے اشعار اور انہیں مصور کرنے والی تصاویر کے انفرادی جائزے سے پیشتر "مُرقّع" کے بارے میں بعض عمومی امور کا ذہن نشین رکھنا مفید ثابت ہوگا:

۱۔ 'مُرقّع' میں کچھ سادہ خاکے ہیں تو کچھ رنگین تصاویر۔

۲۔ ہر تصویر کے ساتھ متعلقہ شعر کے علاوہ انگریزی عنوان بھی درج ہے۔ یہ اس لیے قابلِ غور ہے کہ بعض تصاویر ایسی ہیں جن کا انگریزی عنوان، شعر کے برعکس، تصویر کے موضوع کو زیادہ کامیابی سے واضح کرتا ہے۔

۳۔ 'مُرقّع' کی بیشتر تصاویر قدیم مصری مصوری کی مانند یک رُخی ہیں۔ یہ اس بنا پر اہم ہے کہ بعض اوقات جن تاثرات کا اظہار مقصود تھا، یک رُخ چہرہ ان کے ابلاغ میں ممد نہیں ثابت ہوتا۔

ان امور کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ مغربی مصوری کا زیادہ انحصار ماڈل پر ہے اور "سٹل لائف" سے لے کر "نیوڈ" تک سبھی ماڈل کی محتاج ہیں، جبکہ چغتائی سمیت تمام مشرقی مصوروں کا انحصار تخیّل پر رہا ہے۔ اس ضمن میں خود چغتائی نے بھی اظہارِ خیال کیا تھا:

"ایشیائی مصوّری نے جو جذبات ادب اور فن کے ذریعے دنیا کو عطا کیے وہ مان میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہی ایک وہ اصول تھا جو انہیں ماڈل کی تمنا میں غرق نہ کر سکا۔"

اس لحاظ سے تخیّل کے اشتراک کی بنا پر مصور (چغتائی) اور شاعر (غالب) کے تخلیقی عمل میں کسی حد تک مماثلت تلاش کی جا سکتی ہے۔ یہ درست ہے کہ دونوں کے خام مواد (لفظ۔رنگ) کی نوعیت جداگانہ ہے لیکن تخیّل پہ انحصار دونوں کو ایک ہی سطح پہ لے آتا ہے۔

اس پر مستزاد یہ کہ غالب کے مزاج اور اسلوب میں فارسیت رچی ہوئی تھی۔ اسے اپنے ایرانی النسل[۱] ہونے پر فخر تھا اور وہ زندگی بھر اپنے فارسی کلام پر نازاں رہا[۲]۔ ادھر چغتائی کی مصوری میں بھی مشرقی روایات[۳] اور ایرانی فضا ملتی ہے اور غزل تو ہے ہی ایرانی تحفہ۔ یوں بلحاظ اسلوب اگر کوئی غزل کے اشعار کو مصور کر سکتا تھا تو وہ چغتائی کے علاوہ اور کوئی نہ ہو سکتا تھا، اور ذہنی لحاظ سے چغتائی ہی غالب کے اشعار کو "کاغذی پیراہن" پہنا سکتا تھا چغتائی کی تصاویر کی عورت کو دیکھا جائے تو وہ جانی پہچانی عام زندگی والی عورت نہیں معلوم ہوتی، بلکہ غزل کے روایتی محبوب کی تصویر معلوم ہوتی ہے: سرو قد، پنکھڑی اک گلاب کی سی ہونٹ، نیم باز آنکھوں میں ساری مستی شراب کی سی، ہاتھوں کی نزاکت کا یہ عالم کہ آتشِ گل سے چھالے پڑنے کا احتمال اور پھر تہ در تہ ملبوس جو اسے ماورائیت بخشتا ہے۔

مندرجہ بالا امور کا (مجمل سا) تذکرہ یوں ضروری تھا کہ انھیں ذہن میں رکھنے سے مُرقعِ کے جائزے کے لیے کچھ راہنما اصول مل جاتے ہیں۔

آیئے! اب اشعار کا تصاویر کی روشنی میں جائزہ لیں:

---

۱ : ملاحظہ ہو: "مثنوی ابرِ گہر بار"

۲ : فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بے رنگِ من است

۳ : بقول چغتائی:
"مصور کا پیغام عالم گیر تبھی ہو سکتا ہے کہ وہ اپنی تہذیب میں ایسا رچا ہوا ہو کہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں ڈھال سکے۔ روایات ہر فن کا خاصہ اور اس کے ازلی و ابدی ہونے کی نشانی ہیں۔"

(۱)

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل!
گرمیٔ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

انگریزی عنوان: "DANCING STARS" ۔ سادہ تصویر

تصویر میں لبادے کی اُڑتی ہوئی تہوں "اور بنتے ہوئے دائرے سے حرکت کا احساس کرانے کی سعی ملتی ہے۔ عورت کے سر کے گرد جیومیٹری کی اشکال سے ترتیب پانے والا دائرہ ہے اور اس تناسب کی برقراری کے لیے اس کے پاؤں بھی ایک دائرے میں ہیں۔ ان دو چھوٹے دائروں بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ نصف دائروں کے درمیان عورت کے جسم کے گرد پھیلے لبادے سے ایک مکمل دائرے کا احساس کرایا گیا ہے۔ ایک پاؤں دائرے میں ہے اور دوسرا رقص میں اٹھا ہے۔ ایک بازو چٹیا کے متوازی اور کمر کے پیچھے ہے جبکہ دوسرا کالوں پر ہے۔ چہرہ یک رُخی ہے مگر آنکھوں سے سوچ مترشح ہے۔ تمام پس منظر میں ستارے ہی ستارے ہیں جن کے جسم میں کمی و بیشی سے دوری اور نزدیکی کے ساتھ ساتھ تحرک کا احساس بھی دلایا گیا ہے۔ رنگوں سے معرّا اس تصویر میں خطوط سے حرکت کے تمام تاثرات کا ابلاغ کیا گیا ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے دور سے دیکھنے پر تصویر میں ایسا کوئی مرکزی مقام یا نقطہ نہیں ملتا جس پر نگاہیں ٹکا کر باقی تصویر کا احاطہ کیا جا سکے۔ یوں تمام تصویر کا تاثر بھی ایک دائرے کا تاثر بن جاتا ہے۔ شعر کی "گرمیٔ بزم" سے محفل کا تصوّر اُبھرتا ہے لیکن چغتائی نے اس مفہوم کو وسعت دے کر تمام کائنات تک پھیلا دیا ہے اور تصویر کو ایک کائناتی حقیقت کے لیے استعارے کا درجہ دے کر معنی کی ہر جہت نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ تصویر اس لحاظ سے بہت خوب ہے کہ مصوّر نے شاعر کی فکر کو اپنے تخیّل میں سمو کر اسے اپنے تخلیقی عمل سے ایک نیا رنگ، ایک نئی جہت اور نئے معانی سے روشناس کرایا ہے۔ یوں یہ تصویر محض شعر کی تشریحی تصویر نہیں بلکہ تخلیق بن جاتی ہے۔ اس سے یہ نکتہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ شاعر اور مصور

ایک ہی تصور کے ابلاغ میں کیسے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتے ہیں۔

(۲)

مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے

انگریزی عنوان: "A PERSIAN IDYLL" — رنگین تصویر

کمرے کے وسط میں رنگین غالیچے پر ساز لیے مطربہ متمکن ہے۔ محفل نہیں دکھائی گئی اور نہ ہی وہ نغمہ زن ہے۔ کیونکہ یک رُخی سپاٹ چہرہ نغمگی کی کیفیات سے عاری نظر آتا ہے۔ غالب نے موسیقی کی جس سحر طاری کر دینے والی کیفیت کو "بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش" قرار دیا تھا، اس کا اس تصویر میں کہیں سے بھی کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ تصویر "مرقع" کی ناکام ترین تصاویر میں سے ایک ہے۔ تصویر اپنی انفرادی حیثیت میں تو خوب ہے اور چغتائی کے فن کی نمائندہ بھی لیکن غالب کے شعر کی روشنی میں زیادہ سے زیادہ اسے تصویر پر عنوان چسپاں کرنے کی مثال قرار دیا جا سکتا ہے۔ تصویر تشریحی بھی نہیں قرار دی جا سکتی، کیونکہ (شعر نہ سہی، مصرع ہی سے) ذہن میں ابھرنے والے تصورات کی تکمیل اس تصویر سے نہیں ہو پاتی "مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے" اس مصرع میں الفاظ کی ترتیب اور بالخصوص لفظ "رہزن" سے ذہن میں جو ایک خاص طرح کا توانا امیج ابھرتا ہے، تصویر اس کی توانائی میں تو کیا اضافہ کرتی، اس کے خد و خال کی وضاحت میں ناکام رہ کر اسے بالکل سپاٹ بنا دیتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ یہاں چغتائی کا تخیل غالب کے توانا تخیل سے دب گیا ہے۔

(۳)

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کہہ رہا ہے سلام

انگریزی عنوان: "THE ID MOON" — رنگین تصویر

یہ شعر غالب کے ایک اُردو قصیدے کا مطلع ہے جو ایسا خوبصورت ہے کہ قصیدے کے برعکس غزل کا معلوم ہوتا ہے، لیکن انگریزی عنوان کی مناسبت سے یہ کسی عید کارڈ کی تصویر معلوم ہوتی ہے۔ تصویر میں ایک بوڑھی عورت، ایک جوان عورت اور کم سن لڑکے سے شاید عمر کے تین ادوار دکھانے مقصود ہوں گے لیکن ان کے یک رُخے چہرے شعر کے اصل مفہوم کے ابلاغ میں ناکام رہے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ تصویر شعر کی روح کے برعکس معلوم ہوتی ہے۔ شعر میں اصل زور چاند پر نہیں ہے بلکہ اُس پر ہے جس کو وہ جھک کے کہہ رہا ہے سلام، جبکہ تصویر کی روح اس کے انگریزی عنوان سے مترشح ہے۔ اس لیے وہ شعر کے اصل تاثر کو نہ تو قابو میں لاسکی اور نہ اس کی ترسیل میں کامیاب ہوسکی۔ محض تصویر پر شعر چسپاں کر دیا گیا ہے۔

(۴)

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

انگریزی عنوان: "THE OLD LAMP"۔ رنگین تصویر۔

غالب نے اس شعر میں شمع کو مرکزی حیثیت دے کر اسے انسانی زندگی کے سب سے عظیم المیے "غمِ ہستی" کی علامت قرار دیا اور یوں شمع کا ہر رنگ میں سحر ہونے تک جلنا عالمگیر معنویت کا مظہر بن جاتا ہے۔ لیکن تصویر میں مرکزی اہمیت شمع کی نہیں (شمع تو ہے ہی نہیں، اس کی جگہ مدھم لو والا دِیا ہے) بلکہ عصا اور تسبیح تھامے، ریش دراز، خمیدہ قامت بوڑھے کو حاصل ہے۔ تصویر میں ہلکے شیڈ ہیں جن سے ماحول کا تاثر بڑھ جاتا ہے لیکن سیاہی میں سفیدی کی معمولی سی رمق سے ماحول کو ڈرامائی کیفیت دینے کی بھی کوشش نہیں کی گئی۔ یہ تصویر مصوّر اور شاعر کے لیے اظہار کے سانچوں میں آزادی کے معاملے میں بہت ممد ثابت ہوسکتی ہے۔ شاعر مناسب الفاظ سے شمع کا امیج اس

سے ابھارتا ہے کہ قاری اپنے ذہن میں بوڑھوں اور بجھتے دیوں کو لائے بغیر بھی شاعر کا (بلکہ زندگی کا) فلسفۂ غم سمجھ لیتا ہے۔ لیکن محض شمع بنا دینے سے مصوّر کا کام نہیں بن سکتا تھا۔ شاعر شمع سے وابستہ غم و آلام کے تلازمات سے فائدہ اٹھا کر کم سے کم الفاظ میں بہت کچھ کہہ پایا لیکن مصوّر کو یہ سہولت حاصل نہ تھی۔ اس لیے بات کی وضاحت کے لیے صرف شمع یا دیا بنا دینے سے شعر کے تاثر کا ابلاغ نہ ہو پاتا۔ چنانچہ تصویر میں ایک بوڑھے کو مرکزی حیثیت دے کر توجہ کے مرکزی نقطے کو تبدیل کر دیا۔ اس سے بات تو سمجھ میں آجاتی ہے لیکن نقصان یہ ہوا کہ شمع کی خوبصورت علامت تصویر میں مٹی کے ایک دیے میں تبدیل ہو کر اور اپنے تمام تلازماتی مفاہیم سے تہی ہو کر شعر کے برعکس ہو کر ثانوی حیثیت اختیار کر جانے سے ناظر کے لیے کسی خصوصی تاثر کا باعث نہیں بن سکتی، بلکہ شمع سے دیے کی طرف ذہن کو شعوری طور سے موڑنا پڑتا ہے۔ گویا شاعر علائم و رموز کی بنا پر کم الفاظ سے لفظی تصویر بنانے کے ساتھ ساتھ عالمگیر حقیقت پر روشنی ڈال سکتا ہے جبکہ مصوّر ایک امیج کو بھی کامیابی سے نہیں ابھار سکتا۔

(۵)

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ

انگریزی عنوان: "THE WASTED VIGIL" — رنگین تصویر

تصویر نہایت خوبصورتی سے شعر کی تشریح کر دیتی ہے۔ انتظار کی تمام کیفیات کی کامیاب عکاسی ہے۔ گو شعر سے مرد کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے لیکن تصویر میں عورت ہے۔ یوں تصویر کی روشنی میں شعر میں معانی کی ایک نئی جہت اجاگر ہو جاتی ہے۔

(۶)

رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

انگریزی عنوان : "LIFE" ـــ رنگین تصویر ۔

بہت خوبصورت اور کامیاب تصویر ہے بلکہ اسے بلاشبہ "مرقع" کی چند بہترین تصاویر میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ یہ اُن معدودے چند تصاویر میں سے ہے جن میں چغتائی نے علامت اور اس کے ساتھ ساتھ فن کارانہ ابہام سے کام لیتے ہوئے ناظر کو بھی اپنے تخیل سے کچھ کام لینے کا موقع دیا ہے۔ ٹنڈ منڈ درخت، برش کے چند جھٹکوں سے زمانے کی گریز پائی کا احساس دِیے کے دھوئیں کی پریشان لکیریں ـــ ان تین چیزوں کو اس فن کارانہ انداز سے کمپوز کیا گیا ہے کہ شعر اس تصویر کے سامنے سپاٹ معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے تیز رفتاری کے لیے رستم کے گھوڑے رخش سے استعارہ لیا جو بہت دور کی بات ہے۔ یہی نہیں بلکہ پہلے مصرع سے مفہوم کا مکمل ابلاغ ہوجاتا ہے۔ دوسرا مصرع مفہوم میں کسی طرح کا بھی اضافہ نہیں کرتا، اس لیے دوسرے مصرع کو زائد نہ سمجھنے پر بھی اتنا تو یقینی ہے کہ سکول کے بچوں کو بات سمجھانے کے انداز میں وضاحت کی گئی ہے، جبکہ تصویر کی انفرادیت اور بلاغت شعر سے کہیں بلند ہے اور مزید خوبی یہ ہے کہ شعر کے بغیر بھی تصویر نفسِ موضوع کے لیے خود ہی عنوان ہے۔ رابندرناتھ ٹیگور تصویروں کو نام دینے کے خلاف تھا چنانچہ اس نے اپنی تصاویر کو کبھی عنوانات نہ دیے۔ چغتائی کی یہ تصویر ٹیگور کے اس معیار پر پوری اُترتی ہے۔ سپیرمین نے تصویر سے جنم لینے والے احساسات کے ضمن میں فن کارانہ ابہام پر بہت زور دیا تھا۔ چنانچہ اس کے بقول :

> "جمالیاتی وصف کے لیے غیر واضح اور مبہم کی پسندیدگی لازمی خصائص میں سے ہے کہ اس سے تلازمی تشکیلِ نو کے امکانات روشن ہوتے ہیں، اسی سے تصویر میں خوابناکی پیدا ہوتی ہے۔"[له]

له: C.SPEARMAN. "CREATIVE MIND." P.54

چغتائی کی یہ تصویر اس معیار پہ پوری ہی نہیں اترتی بلکہ اس نقطۂ نظر کو درست ثابت کرنے والی ایک خوبصورت مثال بھی ہے۔

(۷)

آئینہ دیکھ اپنا سامنہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

انگریزی عنوان : "REFLECTION" — رنگین تصویر

خالص مشرقی ماحول کی عکاسی ہے۔ سنگھار کرتے وقت اپنے حسن سے حسینہ خود ہی شرما گئی یا پھر اسے دیوانے عاشق کے خیال نے شرم دلادی؛ وجہ کچھ ہی کیوں نہ ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسنِ بے پرواہ اب خود بین و خود آرا بن چکا ہے۔ شعر کی تشریح بہت عمدہ طریقے سے ہوئی ہے۔

(۸)

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل
کھیل بچوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

انگریزی عنوان : "OBSERVATIONS" — رنگین تصویر

سراسر شعوری کاوش معلوم ہوتی ہے۔ شعر کی تمام جزئیات کو مکمل طور سے مصوّر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ "کھیل بچوں کا ہوا" کی توضیح کے لیے بچہ، کھلونے، کٹوری میں بلبلے بنا کر اُڑانا، غرض کہ سب کچھ آ گیا ہے۔ ساتھ ہی ماں کی بھی ایک رُخی شبیہہ ہے۔ مگر شعر کی تمام تفصیلات کو مصوّر کر لینے کے باوجود بھی شعر کی روح کو نہ تو جذب کیا جا سکا اور نہ ہی اُجاگر۔ دوسرے مصرع سے "فہمائش" کا جو احساس ہوتا ہے، اسی میں شعر کی توانائی کا راز مضمر ہے اور اسی تک مصوّر پہنچ نہیں پایا۔ یوں یہ ایک عام سی تصویر لگتی ہے "رخشِ عمر" والی تصویر کی مانند اس میں بھی ایمائیت سے تاثرات کی کئی جہات پیدا

کی جاسکتی تھیں مگر مصوّر نے اس طرف توجہ نہ کی۔

(۹)

نہ گلِ نغمہ ہوں ، نہ پردہ ٔ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

انگریزی عنوان: "THE MUSIC LESSON"۔ رنگین تصویر

شعر سے تصویر کو کوئی مناسبت نہیں، البتہ انگریزی عنوان کے لحاظ سے درست ہی نہیں بلکہ بہت خوب ہے۔ ساز پہ طوطا بیٹھا ہے اور یہی اس تصویر کی خاص خوبی ہے۔ اگر اسے "مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکینِ ہوش ہے" کا عنوان دے دیا جاتا اور اُس کو اِس تصویر کا، تو دونوں تصاویر بلحاظِ شعر زیادہ بامعنی ثابت ہوتیں۔ طوطا صرف انگریزی عنوان کی تشریح ہی نہیں کرتا بلکہ اس سے مطرب رہزنِ تمکین ہوش بھی بن جاتا ہے۔ یعنی انسان تو انسان ہے، پرندہ بھی نغمے سے مست ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مطرب کے چہرے کے تاثرات دوسرے مصرع کے تاثر سے ہم آہنگ بھی نہیں۔

(۱۰)

دیکھو مجھے جو دیدہ ٔ عبرت نگاہ ہو
میری سنو جو گوشِ نصیحت نیوش ہو

انگریزی عنوان: "THE WEB OF LIFE"۔ رنگین تصویر

داستانوں کی کسی کتاب کا سرورق معلوم ہوتا ہے۔ ایک بوڑھا چار بچوں کو زندگی کی بے ثباتی سمجھا رہا ہے۔ بچوں کے بالمقابل بوڑھا کچھ کہے بغیر "دیدہ عبرت نگاہ" بنا بیٹھا ہے۔ بچوں کے چہروں پہ موزوں تاثرات سے یہ احساس ہو جاتا ہے کہ وہ واقعی "گوش نصیحت نیوش" رکھتے ہیں۔ اس شعر اور تصویر سے یہ نکتہ بھی واضح ہوتا ہے کہ شعر میں اگر زیادہ پیچیدہ کیفیات کی ترسیل نہ ہو تو شعر ایک طرح سے بیان (STATEMENT) کی صورت

اختیار کر جاتا ہے اور پھر اس "بیان" کو مصوّر کرنا کوئی مشکل کام نہیں ہوتا۔ تشریحی تصویر کی عمدہ مثال ہے۔

(۱۱)

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

انگریزی عنوان: "THE EXTINGUISHED LAMP" — رنگین تصویر "مرقع" کی خوب صورت ترین تصویر ہی نہیں بلکہ چغتائی کی بہترین تصاویر میں سے قرار دی جا سکتی ہے۔ یہ تصویر جس میں چغتائی کے فن کی تمام خصوصیات کا حسین امتزاج بھی ہے، اس امر کی غماز ہے کہ مصوّر نے شاعر کے خیال کی محض تشریح سے بچتے ہوئے شعر کی روح کو اپنے تخیّل میں جذب کر کے اسے تخلیق کا درجہ دے دیا۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اظہار کے عام روایتی انداز سے بچتے ہوئے کسی بجھی ہوئی شمع کو مرکزی اہمیت نہیں دی گئی بلکہ شمع کا تصور اندھی عورت سے ابھارا گیا ہے۔ پریشان زلفوں میں بھی ایک فن کارانہ ترتیب اور حسین سلجھاؤ ملتا ہے جو تصویر کی کمپوزیشن سے ہم آہنگ ہے۔ اندھی مینا بھی داغِ فراقِ شب کی علامت بن جاتی ہے۔ بازو، شانوں اور جسم کی نیم عریانی سے تصویر میں VOLUPTOUSNESS نہیں پیدا ہوتی بلکہ نازک خطوط اور گوشت کی "سفیدی" پس منظر کے رنگوں میں خوب ابھرتی ہے۔ سر ایک طویل شمع دان پہ جھکا ہے۔ یوں شمع دان کی چوٹی، زلفوں کا انتشار اور لباس کا پھیلاؤ مل کر کمپوزیشن میں مثلث کا انداز پیدا کر دیتے ہیں۔ دریچے کی جالی سے مینار اور گنبدوں کی جھلک طلوعِ سحر کی غماز ہے۔ ہجر کی آگ میں جلتی یہ عورت بجھی ہوئی شمع بھی ہے اور جل بجھا پروانہ بھی، اور یوں یہ نڈھال پیکر بے کراں معنویت اختیار کر جاتا ہے۔ غالب کے اس شعر کی اس سے خوب صورت تصویر بننی ناممکن تھی۔ شعر سے قطع نظر اپنی انفرادی حیثیت

میں بھی یہ تصویر ایک شاہکار ہے۔ اور بقول چغتائی:

"ہر باکمال حقیقی مصوّر کسی ظاہری خط و خال کا محتاج نہیں ہوتا۔ وہ ہمیشہ اپنے شاہکاروں میں نئی زندگی لاتا ہے۔ تصوّر کے اوضاع و اطوار مصوّر کی انفرادی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہی اس کا پیغام ہوتا ہے۔"

(۱۲)

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق، خلل ہے دماغ کا

انگریزی عنوان: "THE CAPTIVE BIRD" — رنگین تصویر

اس تصویر کی خامی اس کا ضرورت سے زیادہ واضح ہونا ہے۔ پھول کے لیے قفس میں بند بلبل کی بے چینی اور ایک حسینہ کی موجودگی ناظر کے تخیّل کے لیے کوئی گنجائش نہیں چھوڑتی۔ اگر ایمائیت سے کام لیتے ہوئے فن کارانہ ابہام پر انحصار کیا جاتا تو ایک لاجواب تصویر بن سکتی تھی۔ ویسے شعر سے قطع نظر کر کے دیکھیں تو تصویر خوب ہے۔ دراصل یہ تصویر شعر کی کم اور انگریزی عنوان کی زیادہ ہے۔

(۱۳)

گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

انگریزی عنوان: "THE POET'S VISION" — رنگین تصویر

مے خوار غالب بنایا گیا ہے لیکن تصویر شعر تک نہیں پہنچ سکی۔ شعر سے ذہن میں جو تصویر ابھرتی ہے یا ذہن جس کیفیت سے آشنا ہوتا ہے، تصویر اس میں اضافہ کرنے کی بجائے اس تاثر کو محض مے خوار اور ساقی تک محدود کر دیتی ہے۔ شعر میں انسانی فطرت کے جس پہلو کی طرف اشارہ کیا گیا ہے، مصوّر نے تصویر میں اس کے ابلاغ کی بھی ضرورت

محسوس نہیں کی۔ انگریزی کا عنوان بہت اچھا ہے بلکہ عنوان کی ایمائیت اور VISION کے حوالے سے امکانات کے در وا ہوتے جاتے ہیں۔ لیکن اب یہ محض اوسط درجے کی تشریحی تصویر ہے۔

(۱۴)

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

انگریزی عنوان "FLOWERS OF YESTERDAY" — رنگین تصویر

غالب نے "سب کہاں" اور "کیا صورتیں ہوں گی" سے شعر میں ایک خاص طرح کا تحیّر پیدا کر کے مطلوبہ تاثر کو ابھارا ہے لیکن تصویر میں وہ بات پیدا نہیں ہو سکی۔ جہاں تک شعر کی وضاحت کا تعلق ہے تو اس تصویر میں کسی طرح کی کمی نہیں اور ہر لحاظ سے مکمل ہے، لیکن شعر کی روح کے فن کارانہ انجذاب و ابلاغ کے نقطۂ نظر سے یہ تصویر کسی خصوصی تاثر سے عاری نظر آتی ہے۔ بعض تصاویر شعر سے بلند تر ہو کر اپنا ایک انفرادی مقام بنا لیتی ہیں لیکن یہ تصویر ان میں سے نہیں۔

(۱۵)

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

انگریزی عنوان: "A SERENADE" — رنگین تصویر

عورت (غالباً) بارہ دری کے دریچے پر جھکی ہوئی مرد سے ساز پر گیت سن رہی ہے۔ تصویر کی خوبی یہ ہے کہ چاہیں تو مرد کو عاشق فرض کر سکتے ہیں جو اپنی محبوبہ کو سازِ عشق پر نغمۂ الفت سنا رہا ہے اور چاہیں تو عورت کو جو اپنے محبوب سے اپنے حسن کے قصیدے سن رہی ہے۔ شعر میں جس آرزو کا اظہار ہے، تصویر میں اس کی تکمیل نظر آتی ہے۔ یوں

یہ تصویر شعر کی تشریح نہیں کرتی بلکہ اسے سپلیمنٹ کرتی ہے۔

(۱۶)

بادجودِ یک جہاں ہنگامہ پیرائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

انگریزی عنوان: "AROUND THE BELOVED" — سادہ تصویر

اس سادہ تصویر میں خطوط کی طلسم کاری سے تاثر پیدا کیا گیا ہے۔ لہراتا، بل کھاتا دھواں تصویر کا مرکز ہی نہیں بلکہ اس پر محیط بھی ہے۔ پروانے عالمِ مستی میں چلے آ رہے ہیں۔ یہ تصویر بہت خوبصورت انداز سے شعر کی تشریح کرتی ہے۔

(۱۷)

وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں

انگریزی عنوان: "THE BRIMMING CUP" — رنگین تصویر

خوش وضع اور خوش اطوار ساقی کے مے خوار سے منہ پھیر لینے پر "وہ فراق اور وہ وصال کہاں" کی کیفیت ظاہر کی گئی ہے۔ مے خوار کی افسردگی اور ہاتھ میں مینا (جسے اصولی طور سے تو خالی ہونا چاہیئے تھا) سے "وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں" کا عالم عیاں ہے۔ شعر کی خوب صورت اور فنکارانہ وضاحت کے لحاظ سے تصویر بے حد کامیاب ہے۔

(۱۸)

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

انگریزی عنوان: "THE RESTING PLACE" — رنگین تصویر

نہایت خوب صورت طریقے سے شعر کو مصور کیا گیا ہے۔ قبر، سوکھی جھاڑی اور برائے فاتحہ سیاہ پوش محبوب، یہ ہے پیش منظر، جبکہ پس منظر میں دلوار اور اس سے پرے آسمان کی تاریکی میں ستارے۔ سیاہ پوشی سے ہاتھوں اور چہرے کی چمک میں شعلے ایسی تابانی پیدا ہوگئی ہے۔ خصوصیت سے دمکتا ہوا چہرہ تو بالکل بدلی میں چاند لگتا ہے۔ کمپوزیشن کا کمال ہے کہ یہ تاباں چہرہ تصویر کے وسط میں آکر مرکزی اہمیت حاصل کر لیتا ہے۔ پھر آسمان پر چاند کی عدم موجودگی سے چہرے کی تابانی تمام منظر پر اُجالا کرتی محسوس ہوتی ہے۔ تصویر میں شعلۂ عشق کی سیاہ پوشی چغتائی کے فن کا اعجاز ہے۔

"مرقع" کے اس مطالعے کی ضرورت یوں محسوس ہوئی کہ اُردو میں یہ اپنی نوعیت کی واحد مثال تھی۔ شاعر اور مصور کا ذہن ایک ہی تصور کے ابلاغ کے لیے متنوع طریقے ہی نہیں اپناتا بلکہ کامیاب اظہار اور مکمل ابلاغ کی سطح میں یکسانیت بھی نہیں ملتی۔ اسے محض "شاعرانہ ہنر" اور "مصورانہ ہنر" سے نہیں سمجھا جاسکتا کیونکہ غالب اور چغتائی کی فنی مہارت میں کسے کلام ہوسکتا ہے۔ اسے کسی حد تک فنکارانہ محسوسات سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اصل تصور غالب کا تھا اس لیے اس نے یقیناً اسے زیادہ شدت سے محسوس کیا ہوگا، جبکہ چغتائی کے لیے غالب کے تجرباتِ حیات، قلبی واردات اور ان سے جنم لینے والے ذہنی مکاشفات ثانوی حیثیت رکھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شعوری طور سے اس کی روح میں ڈوبنے کی کوشش کرتا ہے۔ شعر غالب پر وارد ہوا تھا، چغتائی پر نہیں۔ اشعار میں جن نفسی واردات کا ابلاغ ہے، ان کا سرچشمہ غالب کی سائیکی تھی۔ غالب کا تجربہ براہِ راست تھا جبکہ چغتائی کے لیے شعر بالواسطہ اور ثانوی حیثیت کا حامل ثابت ہوتا ہے۔ غالب کی صورت میں تخلیق سے وابستہ تمام نفسی عوامل اپنی اپنی کارفرمائیاں کرتے ہوئے

لاشعور کو تخلیقی لاشعور بننے کا موقع فراہم کرتے ہیں جبکہ چغتائی کے لیے تجربہ شعر میں نہ ڈھلا بلکہ وہ شعر کو اپنے لیے تجربہ بنانے کی سعی کرتا ہے۔ فن کارانہ سطح پہ یہ سعی مشکور بھی ہو سکتی ہے اور نا مشکور بھی۔

مطبوعہ فیروز سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ لاہور۔ باہتمام عبدالسلام پرنٹر اور پبلشر

چار لافانی کلاسیکی شاہکار

انوارِ سُہیلی

ترجمہ: پروفیسر معین الدّین دَردائی

مشہورِ زمانہ "کلیلہ و دمنہ" کی حکمت آموز کہانیاں، جن میں چرند پرند کے دل کش قِصّوں کے رُوپ میں آئینِ جہانداری اور سیاسی و اخلاقی مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ فاضل مترجم نے اُردُو ترجمے میں سلاست کو مدِّ نظر رکھا ہے اور اِس امر کی کوشش کی ہے کہ اصل فارسی کتاب کا داستانی انداز برقرار رہے۔

حکایاتِ رُومیؒ

ترجمہ: مقبُول جہانگیر

حضرت مولانا جلال الدّین رُومیؒ کی مثنوی کی حکایتوں کا اِنتخاب۔ تمثیل کے پُرکشش اسلوب میں اخلاق و حکمت اور تصوّف و روحانیت کے مسائل۔ مترجم نے لفظی ترجمے کے بجائے مولائے رُومؒ کے مطالب اپنے اسلوب میں بیان کیے ہیں۔

حکایاتِ گلستانِ سعدیؒ

ترجمہ: نظر زیدی

حضرت سعدی شیرازیؒ کی شُہرۂ آفاق فارسی تصنیف "گلستان" کی حکایتوں کا عام فہم اور دِل نشین ترجمہ۔ شعروں کا ترجمہ شعروں میں کیا گیا ہے۔

حکایاتِ بوستانِ سعدیؒ

ترجمہ: نظر زیدی

بُلبُلِ شیراز حضرتِ سعدیؒ کی منظُوم فارسی تصنیف "بوستان" کی حکایات کا سلیس و شگفتہ ترجمہ، اُردُو نثر میں۔

فیروز سنز لمیٹڈ
لاہور - راولپنڈی - کراچی